[illegible]

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર

સંસ્થાપક : સુરેશ જોષી

એતદ્ ૯૫

વર્ષ ૯ અંક ૧ જાન્યુઆરી-માર્ચ ૧૯૮૮

વાર્ષિક લવાજમ રૂપિયા ૨૫

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ

રસિક શાહ ૨૪, બી/૬ પ્રીતનગર
એસવી રોડ, સાન્તાક્રુજ મુંબઈ ૪૦૦૦૫૪

જયંત પારેખ માલંચ, ૪૨૭, ૧૦મો
રસ્તો ચેમ્બૂર, મુંબઈ ૪૦૦૦૭૧

ચંદ્રિકા પંચાલ એચ/૧, અધ્યાપક કુટીર
પ્રતાપગંજ, વડોદરા-૩૯૦૦૦૨

સમ્પાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલના સરનામે તથા વ્યવસ્થા અંગેનો પત્રવ્યવહાર ચંદ્રિકા પંચાલને સરનામે કરવો.



●

મુદ્રણસ્થાન : ચંદ્રિકા પ્રિન્ટરી, મિરઝાપુર રોડ, અમદાવાદ-૩૮૦૦૦૧
ફોન : ૨૦૫૭૮

અતુલ ટેલર

તું
આંખોમાં
જ્યારે આ પૃથ્વીનાં સ્વપ્ન
પકવતા ધારણ કરવા માંડે છે
ત્યારે જ
આ શરીર મરવા માંડે છે
રાખ થઈ ગયેલા મૃત વંશજો
દર્પણ સમા ચમકવા માંડે છે
પથ્થરની ભૂખરી કાયા
પુનર્જન્મની વેદનાથી ફરકવા માંડે છે
ત્રિકાલજ્ઞની આકાશવાણી
નારંગી પવનોને કોરતી વહી આવે છે
હું મારું નૈવેદ્ય લઈ ઊભો રહી જાઉં છું
બ્રહ્માંડના રક્તિમ પેટાળમાં
પણ તું
નવજન્મા પૃથ્વીનો ઉન્માદ લઈ
કોઈ ધ્રુવબળે ધારી રહે છે મને
તારા અગણિત સમુદ્ર અને આકાશ લઈ
તું ધસે છે મારા તરફ
મારા શરીરની માટી ભાંગી
તું એમાં રોપાઈ જાય છે
મારાં પેટાળોમાં ભમી
તું સર્જે છે માણેક મોતી સ્ફટિક
સૂર્ય ચંદ્ર તારા નક્ષત્ર બની
તું ઝળહળી ઊઠે છે મારા અણુએ અણુમાં
ઊગી નીકળે છે તારી આંખો
કોઈ વિરાટ પુષ્પ સમી મારામાં
દેવદૂતો તને તાકી રહે છે સ્તબ્ધ
તારામાં રહી અનુભવું હું કાયાકલ્પ

જાન્યુઆરી–માર્ચ ૧૯૮૮

કાનજી પટેલ

ઊફરો ખેલ હાથીનો

રોમથી પ્રવેશે કીડીના વાદે
પછી
ખેલ હાથીનો.
ખાતર-દમલો વેરતાં
ભાગ્યાં
ચોમેર
વીંછી અંકોડિયા, ખજૂરાં એક સામટાં.
બધો ગામ-પથારો ખૂંદી કાઢે.
ઊંચી બેસણીની ધોરી નસ પર ઝુંબઝુંબ.
ગમડતા ઢાળમાં
તાજી ગબેલી
પથ્થરની હાર પર ફેદ પડે.
ગોંદરે અટવાતા પગના કાંસકે ચઢી ઊતરે.
પાર વહેળો.
અહીં કુહરમાં માતરિશ્વા ભૂરાંટો.
ઠામમાં ધરૂ
વેરાય તો પ્રવાળી.
સવારી વાયુની
ને વાડુથી વાયુ.
ઊફરો ખેલ હાથીનો.

કાનજી પટેલ

ભણકારા

પહેલા ભવની ડૂંટી.
મઘમઘી કસ્તૂરી.
ચકળવકળ મોવટી ફટોર આંખ.
ઘરાનાં ખોલ્યાં ઓતરાદાં દ્વાર.
વાણી અને સતના બેડામાં
ડળકે પાણીરો પડછાયો.
ફેર કૂવામાં ગોળ ઊતરતાં પગથિયાં.
સાંય આંતરે ઝરૂખા.
જાંબુજળ ઉદર.
બધા ભણકારા
આવીને ઠર્યા છે તળિયે.

જાન્યુઆરી-માર્ચ ૧૯૮૮

કાનજી પટેલ

ઊફરો ખેલ હાથીનો

રોમથી પ્રવેગે કીડીના વાદે
પછી
ખેલ હાથીનો.
ખાતર-ઢગલો વેરતાં
ભાગ્યાં
ચોમેર
વીંછી અંકોડિયા, ખજૂરાં એક સામટાં.
બધો ગામ-પથારો ખૂંદી કાઢે.
ઊંચી બેસણીની ધોરી નસ પર હુંબજુંબ.
ગગડતા ઢાળમાં
તાજી ગણેલી
પથ્થરની હાર પર કૂદ પડે.
ગોદરે અટવાતા પગના હાંસડે ચઢી ઊતરે.
પાર વહેળો.
અહીં કુકરમાં માતરિશ્વા ભૂરાટો.
દામમાં ઘટ
વેરાય તો પ્રવાહી.
સવારી વાયુની
ને વાયુથી વાયુ.
ઊફરો ખેલ હાથીનો.

કાનજી પટેલ

ભણકારા

પહેલા ભવની ડૂંટી.
મઘમઘી કસ્તૂરી.
ચકુળવકુળ મોવટી ફટાર આંખ.
ઘરાનાં ખોલ્યાં ઓતરાદાં દ્વાર.
વાણી અને સતના બેડામાં
ડળકે પાણીરો પડછાયો.
ફેર કૂવામાં ગોળ ઊતરતાં પગથિયાં.
માંય આંતરે ઝરૂખા.
જાંબુજળ ઉદર.
બધા ભણકારા
આવીને ઠર્યા છે તળિયે.

કાનજી પટેલ

વારુ

વેળા બપોરની.
ને એને ઘૂંટે, ઘડે, આંકે ભમરો.
ભમરો કહેતાં
સટીપટી નહિ—
આંટ મારે રાતને.
રાત બોરિંગ કાળું પાતાળ.
પાતાળ કેવાં,
કહો કેવાં ?
તળ વિનાનાં.
બપોરી તળ ઝરી ગયું છે.
જાંઘા પર
પાતાળી ભમરો
સૂંઢ રોપીને
પીવા આવ્યો.
વારુ,
બીજા ઘૂંટડે.
જો એમ હોય તો — હા.

કાનજી પટેલ

અઘઘ ઊર

રાત હતી ત્યારે શેરડી રાડું.
આંખો પહોર પેરાઈની.
કિચૂડાઈ સંધિ
કે આવ્યું ડૂંગરાતું કાંગરા પર.
વચોવચ સૂરજને પાછો ઢૂંસાથી ઢાંક્યો.
આગળપાછળના મારગનો ભારો કીધો.
પાની ઘસીને સગડ બધા ભૂંસિયા.
પરથમ પ્રાણતોર
ગભાર કેડે ઘેરિયા.
ઝાચા થોર
ડૂંણાં પાનપાલોળિયાં
ઝચસૂર ફૂલણિયાં દૂધ
વાળ્યા આંખ ફોડણ પરપોટડા —
એવા ગભારપોટામાં

સંધોક્યાં બીજ–અંગાર અને રાખ.
પેખ્યાં પાતાળ
સકળથી કીધા વેગળા.
આંટીઘૂંટીમાં આંકી આંતર્યાં.
ખૂંદી ખોદીને તળમાં સંભર્યાં.
વાટના રાજી વળાંકમાં
દીધી ચગળુક વૈખરી.
એકે ય વેળા વગર
ખાબક્યું હિંગળોટ વાડીમાં
છટલટ ઝટલક ઊગમઆથમઓતરદખણ
પહેરેલા જામા
જામા ઊડણપાવડી
પાંખો રાગ છરાળ નસ ત્રંબાળ
-વાડીમાં ફુરુંગે.
એ રેડે અધધ ઊર
ને તરબોળ અંધાર.

પ્રાણજીવન મહેતા

દેશાંતરે

પીપળના પાંદડા હેઠળ સરકી જતી કાળી કીડીનો એક પગ ઝટ ઝાલી લઈ હું કીડી સરકતી જતી હતી તે દિશામાં ઘસડાવા લાગ્યો. આ કાળી કીડી કઈ દિશામાં સરકતી જઈ રહી હતી એ કળવું મારે માટે મુશ્કેલ હતું. પીપળના પાંદડા હેઠળ અંધારું છવાયેલું. સૂકા ઘાસના તણખલાના ઢગ ઉપર પાંદડું પડ્યું હતું. તણખલાના ઢગ હેઠે ભીની માટી જેવું પોચટ અનુભવાયું. આ કીડી કઈ તરફ સરકતી જઈ રહી છે એ વિચારું સમજું કે જાણું એટલામાં તો પાંદડા ઉપર પંખી બેઠું હોય એમ લાગ્યું. પંખીના ભારથી પાંદડું તણખલાના ઢગ વચ્ચે દબાયું. કીડી દબાઈ. હું કીડીનો એક પગ ઝાલી લટકી રહ્યો હતો. પંખીના વજનથી હું પણ સહેજ ભીની માટી પર ભીંસાયો. કીડી સરકતી અટકી ગઈ. આમતેમ ડોક ફેરવી આગળ જવાનો મારગ શોધતી ત્યાં અટકી ગઈ. હું કીડીનો પગ ઝાલી ભીની માટીથી સહેજ અધ્ધર લટકી રહ્યો.

પંખી પાંદડા પર બેઠું તે બેઠું. ચાંચ ઘસી. પાંદડું હલ્યું. અણીદાર ચાંચ કીડીની ઠેઠ ડોક સુધી આવી અટકી. કીડી ભયથી ધ્રૂજી. એની ધ્રૂજારીથી હું પણ ઘડી હલબલી ઊઠ્યો. પંખીની ચાંચ પાછી પાંદડું વીંધી અંદર છેક સરકી. પોતાને ઈજા ન પહોંચાડે એવા કોઈ આશયથી

કીડી જરી સંકોચાઈ. પગ વાળવા પ્રયત્ન કર્યા. કીડીએ પગ વાળ્યા અને હું થોડો અદ્ધર ઉંચકાયો. મને થયું આ કીડી પાંદડામાંથી ડોક બહાર કાઢી પંખીને પગે એક બચકું ભરે તો હમણાં જ પંખી પાંખ ફફડાવતું ઊડી જાય. પછી ભાન થયું આ તો કાળી કીડી, એ બચકું ભરે તોય પંખીને કંઈ અસર થાય નહીં. પાછું કીડી તો પાંદડા હેઠળ પંખીના ભારથી દબાઈ પડી છે, ત્યાં પવનની એક લહેર પસાર થઈ ગઈ. પાંદડું ખખડ્યું. પણ પંખી ઊડ્યું નહીં. લાગ્યું પંખી પોતાના બે પગે પાંદડા પર બરાબર ગોઠવાઈ બેઠું છે. કીડી સહેજ વધુ દબાઈ. હું ભીની માટીમાં અંદર ખૂંપી જતો હોઉં એવું લાગ્યું. ભીની માટીના સ્પર્શથી શરીરમાં કંપારી પ્રસરી ગઈ. થયું આ કીડીના પગને ઝાલીને આમ લટકી રહ્યો છું તે હાથ હમણાં છટકી જશે અને હું માટીની અંદર ધરબાઈ જઈશ. મનોમન યત્ન કરી હાથની પકડ વધુ મજબૂત બનાવી કીડીના પગને વળગી રહ્યો.

મારા બન્ને પગ ભીની માટીમાં ખૂંપી ગયેલા જણાયા. ખૂંપી ગયેલા પગને બહાર ખેંચી કાઢવા પ્રયત્ન કર્યો પણ માટી કંઈક વધુ કાદવવાળી જણાઈ. પગ ઝટ દઈ બહાર ખેંચાઈ આવતા નહોતા. વધુ પ્રયત્ન કરવો વ્યર્થ હતો. કીડી પાદડાં હેઠળ દબાતી જતી હતી હું ભીનો માટીના કળણમાં ખૂંચતો જતો હોઉં એવું લાગ્યું. વધુ પ્રયત્ન કરુ તો કદાચ કીડી પાણી નીચે સરકી આવે. અથવા કીડીનો પગ મારા હાથમાથી સાવ છટકી જાય અને હું મ ટીના કળણમાં ક્યાંક ઊંડે—આમ વિચાર કરતો હતો ત્યાં પંખીની પાંખો ફફડવાનો અવાજ કાને પડ્યો. પંખી કદાચ ઊડી રહ્યું હોય એમ જણાયું. હું કીડીના પગને સજ્જડ પકડી રહ્યો. પણ નહીં, પંખી ઊડ્યું નહીં. પંખીના વજનથી પીપળાનું સુક્કુ પાંદડું તરડાઈ ગયું. પંખીનો એક પગ એમાંથી સરકી આવી તણખલા ઉપર દબાયો હતો. પાંદડાં હેઠળ આછું અંધારૂં છવાયેલું. પાંદડું તરડાઈ ગયું, અને તણખલાં (બધાં—થોડાં વિખરાયાં. આછો પ્રકાશ આજુબાજુ પથરાયો. કીડીના પગને એક હાથે સજ્જડ પકડી રાખી લટકતી અવસ્થામાં કેટલોય સમય પસાર થઈ ગયો. ડોક આમતેમ ફેરવી જોયું. વેંત છેટું પણ દૃષ્ટિમાં બેસતું નહોતું. પાંપણ આપોઆપ મિંચાઈ ગઈ. સુક્કા તણખલાની અણીઓ ભોંકાતી રહી. માથાની આરપાર નીકળી જતી હોય એવો ભાસ થતો. આંખો)માં અણીઓ ભોંકાઈ ન જાય એ બીકે પાંપણ ઢાળી દઈ એમ જ લટકતો રહ્યો.

કીડી ક્યારે આગળ સરકે ને ક્યારે અહીંથી આગળ વધાય એની રાહ

જોતો રહ્યો. ઘડીક મનમાં થયું, એક ચીંટીઓ ભરી આ કીડીને ચલાયમાન કરું. પછી પાછું એમ પણ થયું કે આ કીડી ઝડપથી સરકી આગળ નીકળી જશે અને મારી પકડ છટકી જશે તો હું અહીં ભીની માટીના કળણમાં ક્યાંક ઊંડે ખૂંતી જઈશ. પાંદડાં ઉપર બેઠેલું પંખી સરક્યું. પંખીનો એક પગ પાંદડાંમાં ફસકાઈ ગયેલો તેથી પાંદડું થોડું આઘુંપાછું થયું. કીડીએ હળવાશ અનુભવી અને આગળ સરકવાનો પ્રયત્ન કર્યો. કીડી આગળ સરકી. આંગળીના એકાદ બે વેઢા જેટલું માંડ આગળ જવાયું. હું પણ માંડ મહામહેનતે આગળ ઢસરડાયો. માટીના કળણમાં અર્ધા ખૂંતેલા પગને બહાર ખેંચી ગોઠણે ઠૂંટિયું વાળી કીડીનો પગ ઝાલી આગળ ઢસરડાતો ગયો. કીડી ધીમી ગતિએ સરકતી લાગી. મનમાં થયું કાળી કીડી છે. સરસરતી ઝડપથી દૂર નીકળી જશે. ઘડીકમાં પછી ભાન થયું. હું એનો પગ ઝાલી લટકી રહ્યો છું – ઢસરડાતો જાઉં છું. ભેગો ભેગો, કદાચ એ ભારથી કીડી ધીમી ગતિએ આગળ વધતી લાગે છે. પાંદડા હેઠળથી સરકી કીડી આગળ વધતી જઈ રહી હતી. મારા શરીરે તણખલાં ચીપકી ગયેલાં. આખા શરીરે તણખલાં તણખલાં. કીડીના પગને ઝાલી લટકતાં લટકતાં થોડું ઢસરડાતાં શરીર તરફ નજર કરી–હાથપગ પેટ પીઠ તણખલાં. થયું આ મારું શરીર કે તણખલાંનો ઢગ. ઝાઝું વિચારવાનો વખત નહોતો. કીડી હવે થોડી વધુ ઝડપથી સરકી આગળ જઈ રહી હતી. હું કીડીનો પગ ઝાલી ઢસરડાતો જતો હતો. સુક્કી તપ્ત માટી ઢેફાં અડખેપડખે વેરાયેલા પડ્યા હતાં. શરીર રેતીમાં રગદોળાતું જતું હતું. સૂર્યનો આકરો તાપ પ્રસરી રહ્યો હતો. કીડીના પડછાયામાં મારું શરીર ઢંકાયેલું હતું તેથી થોડી રાહત જણાતી હતી. ક્યાંક ક્યારેક મારા શરીર પર ખડકાયેલા તણખલાં ખરી પડતાં તો વળી ક્યારેક ક્યાંક માટી ચોંટી ચીપકી જતી. સૂર્યનો તાપ આકરો થયે જતો લાગ્યો. ઢેફામાંથી બાષ્પ ઉપર ઊડયે જતી હોય એમ ઘડીભર લાગ્યું. આંખો તાપથી કે કોણ જાણે બાષ્પથી મિંચાઈ જતી હોય એમ પણ થયું. ઘડીભર મને થયું: આ શરીર પર ચીપકેલા તણખલાંમાંથી એકાદ હમણે સળગી ઊઠશે. ભડકો થશે પળભરમાં. જ્વાળા પ્રગટી ફેલાશે અહીં હમણે શરીરની અંદર હાડકાં ઓગળી જઈ રેલો થઈ ફેલાઈ જશે. ક્યારેક કીડી ઢેફાં પરથી સરકતી જતી અને શરીર ઢેફે ઘસાતું. ઘાસના તણખલાં ઢેફા સાથે ઘસરકો મારતાં ત્યારે પણ પાછું એમ જ થતું – હમણાં ભડકો ભળભળ થઈ બધું ભસ્મ થઈ જાશે. ઘડી પળમાં.

વિચારમાં ને વિચારમાં પાંપણ ઢળી ગઈ. ઝોલું આવી ગયું. અર્ધજાગ્રત અવસ્થામાં કેટલાય વિચાર આવી ગયા. કીડી કદાચ થંભી ગઈ હશે. મારા

હાથની પકડ કીડીના પગેથી ઢીલી નહીં પડી હોય હાથની પકડ ઢીલી પડી ગઈ હોત તો હું જરૂર કયાંક ઢેફાની એક કોરે ઢબૂરાઈ પડયો રહ્યો હોત અને આ કીડી સરકીને આગળ દૂર કયાંયે નીકળી ગઈ હોત. કીડીએ ડોક ફેરવી મારી પાંપણ પર પોતાનો બીજો પગ હળવે રહી ઘસ્યો ત્યારે જ મારી તંદ્રા તૂટી. હું સજાગ થયો. કીડીના પગ પરની મારા હાથની પકડ ફરીથી મજબૂત કરી. કીડી કદાચ મારી તંદ્રા તૂટવાની રાહ જોતી ઊભી રહી ગઈ હોય એમ એ પાછી ધીમે આગળ સરકવા લાગી હું પાછો માટીના થર પર કયારેક એક ઢેફેથી બીજે તો કયારેક બાવળ આગળની શૂળો વચ્ચેથી કે વળી કયારેક ઝાંખરાના ઢગ પાસે પડેલા જંગલી ફૂલોની નજીક થઈ કે તાપમાં સખત તપી ઊઠેલા કાળમીંઢ પથ્થરની ધારે ઢસરડાતો કીડીનો પગ ઝાલી આગળ સરકયે જતો હતો. શરીરનું દરેક હાડકું – પાંસળું અથડાઈ અફડાઈ ભાગી તૂટી શરીરની અંદર ખખડતા સંભળાતા. આંગળાંએ ટચકા ફૂટે એમ રહી રહીને એક બીજા સાથે હાડકે હાડકું અફળાતા અને કાનમાં એના પડઘા ઘુમરાતા રહેતા. ઊંચે ડોક કરી જોયું તો કીડી હાંફતી લાગી કીડીની સરકવાની ગતિ ધીમી પડતી ગઈ. કીડી હાંફતી અને ત્યારે એનું પેટ ફૂલતું અને મારા કપાળને અડકી જતું. મારા કપાળે વળેલ પરસેવો કીડીના પેટ પર પ્રસરી જતો. મને લાગ્યું કીડી રાહત અનુભવી રહી છે પાછું આગળ સરકવાનો પ્રયત્ન કરતી લાગે છે. કીડીના પેટે મારા કપાળ પરનો પરસેવો પ્રસરી ગયેલ તેના એકાદ બે ટીપાં મારા ખુલ્લા મોમાં પડયા. મને થયું હું કોઈ કૂવા ઉપરની કૂંડીમાં ડૂબકી મારી રહ્યો છું. ઉપર આવવા મથું ત્યાં કોઈ મારો પગ ઝીલી આ છલોછલ છલકાતી કૂંડીમાં ઊંડે ખેંચી જઈ રહ્યું છે મારો શ્વાસ રુંધાઈ રહ્યો છે પાણીની અંદર પરપોટા ઊપસી રહ્યા છે અને છેક ઉપર સપાટી પર જઈ રહ્યા છે. રુંધાતા શ્વાસે મનમાં સૂઝયું કે આ ઉપર સરકી જતા પરપોટાઓમાંથી એકાદ પરપોટામાં હું ચૂપચાપ પ્રવેશી જઉં અને છેક સપાટી ઉપર પહોંચી જઈ આ છલોછલ છલકાતી કૂંડી બહાર કૂદી પડું.

પરસેવાનાં ટીપાં અન્નળીમાં વચ્ચે કયાંક લખોટીની માફક અટકી ગયેલા લાગ્યા. બન્ને લખોટી એકબીજામાં ટકરાતી ને રણકતી ધાતુનો અવાજ શિરાઓમાં ફરી વળતો ગળામાં થૂંક લાવવાનો પ્રયત્ન કર્યો. મથી મથીને થૂંક ગળાની અંદર ઉતાર્યું. ભેગી પેલી લખોટી જેવા ગબડતા ખણખણતા પરસેવાના બે ટીપાં પણ એની અંદર ઊતરી ગયા. થોડો હાશકારો થયો આવી મથામણમાંથી માથું ઊંચકી જોયું તો કીડી કોઈ મોટા તોતીંગ વૃક્ષની બખોલમાં પ્રવેશતી જણાઈ. બખોલમાં પ્રવેશતાં પહેલા વળી પાછી કીડી વૃક્ષના થડ ઉપર

થેાડું આગળ સરક્યો. થડની અર્ધી સૂકાયેલી છાલથી મારું શરીર ખરડાતું ગયું. ક્યાંક લીલી છાલની ભીનાશ સ્પર્શી ગઈ. ઘડી વાર થયું. પળ બે પળ કીડી અહીં થંભી જાય તો ઠીક. પણ કીડી તો આગળ સરકતી રહી. વળી પાછી ક્યાંક સાવ સુક્કી ઠઠ્ઠ છાલ શરીર પરની ત્વચાને છેાલતી ગઈ. લોહીની ટશરો ફૂટતી ગઈ અને કીડી તો એમને એમ આગળ ઉપર સરકી ધીમેથી વૃક્ષની બખોલમાં પ્રવેશી ગઈ. કીડી વૃક્ષની બખોલમાં હેઠે ઊતરતી ગઈ. કેટલીયે વાર કીડી બખોલની અંદર વૃક્ષના મૂળથી પણ ઊંડે સરકતી રહી બખોલની અંદર ચારેકોર ભીનાશ વર્તાતી હતી. ઝાંખું પાંખું માંડ માંડ દેખી શકાતું. અહીં તો ચારેકોર કીડીઓ સરકતી લાગી. કાળી કીડીઓ. લાલ પાંખાળી કીડીઓ. કીડીઓ જ કીડીઓ દેખાતી રહી. હું કાળી કીડીના પગને વળગી રહ્યો. કાળી કીડી હવે કીડિયારામાં ભળી ગઈ. આગળ સરકયે જતી કીડીઓ પાછળ સરકી આવતી કીડીઓ. ચારે બાજુએ કીડીઓ કીડીઓ, હું કીડીના પગને ઝીલી ઘસડાતો રહ્યો. થયું આ કીડીઓ સરકતી સરકતી ક્યાં જાય છે — લાવ જોઉં તો ખરો. આ કીડીનો પગ છોડી દઈ કીડી પાછળ કીડી ભેળો કીડી માફક ઘૂંટણીએ પડી સરકતો રહું કીડીનો પગ છોડી ઘૂંટણીએ પડી સરકવા લાગ્યો. કાળી કીડી આગળ. હું પાછળ. કીડી. કીડી. કીડી. કીડી...ક્યારેક આગળ સરકતી કીડી અટકી જતી. મારું કપાળ એની પીટે અથડાતું. હું થોડો પાછળ ધકેલાતો. પાછળ સરકી આવતી કીડીઓ મારા શરીર ઉપર ધસી આવતી. શરીરમાં ધ્રૂજારી પ્રસરી જતી. વળી ઝડપથી હું થોડું આગળ સરકી જતો. પાછળ સરકી આવતી કીડીઓ પછવાડે સરકી આગળ ધપવા મથતી. આ કીડીઓ સરકતી સરકતી ક્યાં આગળ જઈ રહી છે એ પ્રશ્ન હજુ એમનો એમ મનમાં અકબંધ રહ્યો. ઘડીવારે થયું આ કીડિયારાથી અલગ પડી પડખે સરકી જઉં. જરા પડખે સરકયો ત્યાં પાછળ સરકી આવતી કીડીઓએ ઠેલો મારી કીડિયારાની હારમાં મને પાછો ધકેલી દીધો.

કીડિયારા ભેગો સરકતો રહ્યો. આસપાસમાં પાંખાળી કીડીઓની તૂટેલી પાંખો વેરાયલી પડી હતી. સરકતાં સરકતાં વચ્ચે અથડાતી થોડું આગળ ધકેલાતી અને જરી દૂર સરી જઈ પાંખો પડખે પડી રહેતી. સરકતાં વચ્ચે તૂટેલી પાંખોને એક એક કરી હું મુઠ્ઠીમાં એકઠી કરતો ગયો. એક મુઠ્ઠી ભરાઈ ગઈ. બીજી મુઠ્ઠી પણ લગભગ ભરાવા આવી. બન્ને મુઠ્ઠી ભરાઈ જવા આવી. મુઠ્ઠીવાળી કીડિયારા ભેગું કીડીની ગતિએ હવે આગળ સરકી શકાતું નહોતું. મારી સરકવાની ગતિ મંદ પડી ગઈ. પાછળ સરકી આવતી કીડીઓ ક્યારેક મારા માથા, ખભા પરથી તો વળી ક્યારેક જરી આડી ફંટાઈ આગળ સરકી જઈ

કીડિયારા ભેગી ભળી જતી. કીડિયારું કોણ જાણે ક્યારે પૂરું થયું કે અલોપ થઈ ગયું તેની મને જાણ થઈ નહીં: હું આગળ સરકતો ત્યાં જ થંભી ગયો.

મારી આસપાસ કોઈ જણાતું નહોતું. મુઠ્ઠીઓ ખોલી. પાંખોનો ઢગલો થઈ ગયો. ઘડીવાર પાંખોના ઢગ સામે તાકી રહ્યો. એક પાંખ ઊંચકી. પાંપણ પાસેની ભીનાશમાં બોળી. શરીર પર ચીપકાવી. બીજો ટુકડો ઊંચક્યો. આમ એક પછી એક એમ કેટલીય પાંખો શરીર પર ચીપકાવી દીધી. આંખો કોરી ધાકોર બની ગઈ. હવે સરરર ઊડી આ ઊંડી બખોલની બહાર નીકળી જવાશે ઘડીપળમાં. આંખો મીંચી. શરીરને ઊંચકવા પ્રયત્ન કર્યો. બધું વ્યર્થ. શરીરે ચીપકાવેલી પાંખો ખરી પડી. એ પાંખોના ઢગમાં જ હું દટાઈ ગયો. હળવેથી માથું ઊંચકી ઢગમાંથી બહાર આવવા પ્રયત્ન કર્યો. માંડ કરી મારગ કર્યો. થોડું ઉપર બખોલની મોં બાજુએ ખસતો ગયો. થોડું વધુ આગળ ખસવા પાછો પ્રયત્ન કર્યો. ત્યાં લસર્યો. ગબડતો ગબડતો છેક નીચે જઈ અફડાઉં તે પહેલાં કરોળિયાના તૂટેલા જાળાના લટકતા તારને પકડી લીધો. તાર પકડી અધ્ધર લટકી રહ્યો. નીચે ઊંડે ઠેઠ બખોલના તળિયે અફડાઈ અથડાઈને અધ-મૂવા થઈ જવાનો ભય હતો તે ટળ્યો. કરોળિયાની જાળ એક તો તૂટેલી ને વળી લીસ્સી સરકણી તે હાથમાંથી સરકી જતી. માંડ સ્થિર રહ્યો. ન ઉપર ચઢાય. નીચે સરકી જઈ તળિયે પહોંચું તો ઉપર કેમેય પાછું ન અવાય. કરો-ળિયાના તૂટેલા જાળાને શરીર ફરતે વીંટી લઈ સમતુલા જાળવી લટકતો રહ્યો. કશું સૂઝે નહીં. પાંપણ ઢાળી વિચારે ચડ્યો. ઝોલું આવ્યું કે નિંદર આવી ગઈ – જાણ ન થઈ. ખરર ખચ્ચૂ ખરરર ખચ્ચૂ અવાજો કાને અફડાતા સફાળો જાગી ગયો. આજુબાજુ જોયું. કંઈ દેખી જાણી જોઈ શકાયું નહીં. છેવટે કરવતના ચકચકતા દાંતા પોલી બખોલમાં પેઠા ત્યારે જ જાણ્યું. વૃક્ષને કોઈ વહેરી રહ્યું છે. એક ઘસરકે કરવત હમણાં મને છેદીને આગળ સરકશે. ખરરર ખચ્ચૂ ખરરર ખચ્ચૂ કરવતના ચકચકતા દાંતા આગળ પાછળ ઘસાતા. થડનો વહેર ઊડતો. ધૂંધળું ધુમ્મસ જેવું બખોલમાં ફેલાઈ જતું. ઘડીકમાં કરવત અટકતી. વળી પાછું ખરરર ખચ્ચ્ ખરરર ખચ્ચ્. હું માંડ કરોળિયાના તૂટેલા જાળામાં લટકી રહ્યો કરવતના દાંતા જાળાને કાપી જાય એટલે આમથી તેમ અને તેમથી આમ હીંચતો રહ્યો. ખરરર ખચ્ચ કરવતનો એક દાંતો જાળાને સ્પર્શી ગયો. ધમાકા સાથે હું ઊંડે બખોલમાં પછડાયો. કીડીએ ફોલી ખાધેલા પોલા દાણાની વચ્ચોવચ્ચ ફસડાઈ પડ્યો. લાકડું વહેરતા કરવતના અવાજો કાનમાં અફડાતા રહ્યા. હું કીડીએ ફોલી ખાધેલ દાણાના પોલાણમાં માથું ખોસી અધ્ધર શ્વાસે પડ્યો રહ્યો.

કનુભાઈ જાની

ગિજુભાઈનું વાર્તાશાસ્ત્ર

કોઈ પણ વિષયમાં શાસ્ત્ર બાંધવાની પહેલ કરવી સહેલ નથી. વર્ષો પછી એ વિષય વિકસે ત્યારે, આવી પહેલવાળા શાસ્ત્રગ્રન્થની મર્યાદાઓ કાઢવી એ સહેલું છે. આવા કામમાં પોડાં ભાંગનારને પડેલ અભ્યાસાત્મક માનસિક પરિશ્રમ અનહદ હોય છે. એના પાયા પર ચણતરકામ થાય છે. પાયો દેખાતો નથી, પણ એ ચણતરનો ભાર ઝીલતો હોય છે. પછીનાનું કામ એને લીધે સહેલું થતું હોય છે. આપણે ત્યાં વ્યવસ્થિત લોકકથા-વિચારનું કામ ગ્રન્થ ભરીને કરવાની પહેલ ગિજુભાઈએ કરી છે. એ કાર્યની લેવાવી જોઈએ એટલી નોંધ લેવાઈ નથી. તેથી એ કાર્યને વિગતે જોવા અવલોકવાનો પ્રયત્ન કરવો ઉચિત છે. વળી એ પુસ્તક અપ્રાપ્ય જેવું રહ્યું હોઈ, એની મુખ્યમુખ્ય વિગતો, મૂળના ક્રમાનુસાર, આપી દેવાનો લોભ પણ રાખ્યો છે.

સૌરાષ્ટ્રની લોકકથાઓનો વિચાર કરીએ તો, 'સૌરાષ્ટ્રની' એમ કહેતાં જ મૂળ સૌરાષ્ટ્રની જ હોય એવી લોકકથાઓ શોધવી પડે. એ શોધનો મોટો અને રસિક વિષય છે. પણ અલગ પરિશ્રમ, બહોળું ક્ષેત્રકાર્ય અને સુદીર્ઘ અભ્યાસ માગી લે એવું કાર્ય ગણાય. પણ હાલ જે કથાઓ લોકકથાઓ તરીકે પ્રચલિત છે તે મોટી નજરે ચારેક મોટા થરપામાં

વહેંચી શકીએ : (૧) લોકસમૂહો આગળ ભાટચારણો ચારણીઢબે જે કથાઓ માંડે છે તે, (૨) જુદી જુદી કોમોમાં હજુ પ્રચલિત હોય તેવી પોતપોતાની ધર્મઆસ્થાની કથાઓ (એમાં વ્રતકથાઓ, પુરાકલ્પનકથાઓ વગેરે આવે.), (૩) ડોસાં–ડગરાં નવરાશની પળે, નાનામોટાને, મોંણ ઘાલ્યા વિના કે કથા-શણગાર અર્થે દૂહાખૂહા કશું ઉમેર્યાણમેર્યા વિના, સીધેસીધી કંઠોપકંઠ ઊતરી આવેલી એ રીતે જે કથાઓ કહે છે તે ઘરઘરાઉ કથાઓ, અને (૪) મોટેરાં મુખ્યત્વે બાળકોને જે સંભળાવે છે તે બાળકથાઓ.

શુદ્ધ સાહિત્યનું પ્રત્યેક સ્વરૂપ મુખ્યત્વે 'લોકલ' – સ્થાનિક રંગેવાળું', તેથી એક જ વસ્તુની અન્ય સ્થળની કૃતિથી પણ સ્વરૂપગત અલગતાવાળું હોય છે. એટલે જ કહેવાયું છે : All folkforms are local forms. જો કે લોકકથા એક એવું રૂપ છે જે દેશકાળના સીમાડા ઓળંગી ફરતું–તરતું–વિહરતું રહે છે એટલે, તેમજ મુખોપમુખ કહેવાવા માટે હોવાથી, એટના એક કથકને મુખે પણ એકની એક વાર્તા અગણિત રૂપો લેતી હોવાથી, સ્થળકાળપ્રસંગકથકભેદે તો વળી શતશઃ રૂપાન્તરો પામે જ પામે એવું આ રૂપ છે. આ કારણે એકની એક કથાના સ્થળકાળગત અગણિત રૂપાન્તરો મળે. એ અનેકોના તુલનાત્મક અભ્યાસથી મૂળ એક કથાના તથા તેના દેશકાળને ઉકેલવાની અભ્યાસરીતિ હવે નિશ્ચિત થઈ છે. એ ભૂ-ઐતિહાસિક કે ફિન્નિશ પદ્ધતિ પણ આ મૂળ 'લોકલ'ને શોધવા પર ભાર મૂકે છે. સૌરાષ્ટ્રની આવી મૂળભૂત લાક્ષણિકતાઓવાળી લોક-કથાની ખોજ મોટો ને ઊંડો વિગતસભર પરિશ્રમ લાગી લે તેવો, અલગ વિષય છે.

વળી જેમ જૂના મંદિરોના મૂળભૂત પથ્થરોની જૂની કોતરણીને અનેક સ્થળે અર્વાચીન ઢબના રંગરોગાનથી ઢાંકીઢબૂરી, એને ફેરવી દેવામાં આવે છે તેમ મૂળ લોકકથાને પણ અર્વાચીન ઢબના મનોરંજનના ખ્યાલોથી 'શણગારી' દેવામાં આવે છે. એમાં 'સાહિત્ય'ના વારસામાં મળેલા મધ્યકાલીન ખ્યાલોથી (શબ્દ-પ્રભુત્વ, અલંકારપ્રાચુર્ય, દૃષ્ટાન્ત-બોધાદિ કે ગાનાલાપ–વર્ણનાદિથી) તેમજ અર્વાચીન કલાના (નાટ્યાત્મકતા, હાવભાવ–આરોહઅવરોહ અનુકૂળ વાણી-વિલાસોથી કે 'પરફોર્મિંગ આર્ટ'ની અવળી અસરથી – કથાકથનને કળાથી મંડિત કરી દેવાની વૃત્તિથી –) અજાણ્યે પણ મૂળરૂપ કરતાં જુદી કરી દેવામાં આવે છે. અહીં લોકકળાના ધૂંધળા બનેલા ખ્યાલો, એના શાસ્ત્રનો અભાવ, એ કોઈ રજૂ કરવા જાય તો એનો જ સ્થાપિત બજારું હિતો દ્વારા વિરોધ, લોકપ્રચલિત (પોપ્યુલર) કળા અને લોકકળા વચ્ચેના ભેદની દૃષ્ટિનો અભાવ, 'સાહિત્ય' અને 'લોકવાઙ્મયી' વચ્ચેના ભેદની દૃષ્ટિનો પણ અભાવ, લોકવાઙ્મય (હું 'લોક-

સાહિત્ય'ને 'લોકવાઙ્મય' કહેવું વધુ પસંદ કરું છું, જોકે 'લોકસાહિત્ય' શબ્દ પ્રચલિત થઈ ગયો છે તેથી વાચકોની સુગમતા ખાતર એ વાપરું છું.) પણ સાહિત્યગુણ સમ્પન્ન છે જ એ સ્પષ્ટ કરી દેખાડવાની ધગશ, ચારણી ઢબના કથાકારો અને ડાયરાઓનો પ્રભાવ, પરફોર્મિંગ આર્ટના ખ્યાલનો પ્રભાવ, એમ ઘણું ઘણું કામે લાગ્યું છે. પણ પરિણામે લોકકથા એના મૂળ રૂપમાં ક્યાંક જ જોવા મળે, ને મળે ત્યારે એને લોકકથા તરીકે સ્વીકારનારને જ લોકકથા કથકો હસી કાઢે એવી પરિસ્થિતિ ઊભી થઈ છે. એટલે મૂળરૂપની ખોજ વિશેષ અઘરી કામગીરી બની ગઈ છે.

પણ સૌરાષ્ટ્રમાં હાલ જે કથાઓ મળે છે તે, વિચારની સુગમતા ખાતર આગળ કહ્યું તેમાં ચાર મોટા થરપામાં વિચારી શકાય છે : એક તો ડાયરાને લોક-સાધ્યમોમાં પ્રચલિત છે, બીજો આસ્થા–શ્રદ્ધાનો વિષય જ્યાં રહ્યો હોય ત્યાં જ, in certain pockets અમુક અમુક વર્તુળોમાં જ પ્રચલિત છે, ત્રીજો હજી ક્યાંક ક્યાંક જીવંત પ્રવાહરૂપે મળે છે ! એ શુદ્ધ રીતે ઝિલાય અને સંપાદાય એ જરૂરી છે, પણ અધકચરા ને અશાસ્ત્રીય સંપાદનોથી એ જથ્થો પણ અશુદ્ધ રૂપમાં જે આપણા સુધી તો આવે છે; અને ચોથો જથ્થો, બાળકોમાં સમાજે જ (એમાં કુટુમ્બ ને શિક્ષકો બન્ને આવી જાય) રસ લેવાનું છોડી દેતાં, સુકાઈ જવા બેઠો છે. ગિજુભાઈએ આ જથ્થા પર ચોસઠ વર્ષ પહેલાં મહત્ત્વનું કામ કર્યું છે. છતાં આજે એ જાણે ધોવાઈ જવા બેઠું લાગે છે. કાકાસાહેબે છેક ૧૯૨૧માં, આજથી સાડા છ દાયકા પહેલાં, ચેતવેલા : "સાર્વત્રિક કેળવણી એ શુદ્ધ લાભ નથી. જ્યારે સાર્વત્રિક કેળવણી થશે ત્યારે લોકોની મુગ્ધવૃત્તિ નષ્ટ થવાનો ભારે સંભવ છે."[૧] આ ભવિષ્યકથન આજે કેવું લાગે છે? પણ વીશીસાં આપણા સમાજમાં જ્યારે જાગૃતિનો જુવાળ હતો ત્યારે, અનેકોએ એકએક ચોક્કસ ક્ષેત્ર પકડી લઈ, એમાં જ જીવન આખું આપ્યું. ઠક્કરબાપા, રવિશંકર મહારાજ, નાનાભાઈ, ગિજુભાઈ, મેઘાણીભાઈ, પ્રત્યેકે એક ક્ષેત્ર માટે આજીવનભેખ લીધો. ગિજુભાઈએ પૂર્વપ્રાથમિક કક્ષાની કેળવણીમાં અખિલ ભારતીય–કક્ષાનું કાર્ય કર્યું. એના એક ભાગરૂપે બાળવાર્તાઓ કહી, આપી, સંપાદી, ને એનું શાસ્ત્ર પણ રચ્યું. એ કેમ થયું તે વાત જાણીતી છે. છતાં વાર્તાની માફક આનુંય પુનઃકથન ગમશે.

'૮૫માં ચિત્તળમાં જન્મેલ તોફાની, અભિનયપટુ, સંગીત–પ્રવીણ 'નાનકો', ભાવનગરમાં ઇન્ટર પછી શિક્ષક થયો; વિદેશ (આફ્રિકા) ખેડચો; ગિજુભાઈ વકીલ થયા; દેશમાં આવી વઢવાણમાં હાઈકોર્ટ વકીલ થયા (ત્યારે મણિલાલ

કોઠારી, અમૃતલાલ શેઠ, અને પોપટલાલ ચૂડગર જેવા મિત્રો); ત્યાં ૧૯૧૩માં ઘેર પારણું બંધાતાં, પોતાના ચિરંજીવીના ઉત્તમ શિક્ષણની ચિન્તામાં આ સફળ વકીલ પડ્યા. ગાંધી ને રા. વિ. એ જેમ વકાલત છોડી પોતપોતાનાં ક્ષેત્રો લીધાં તેમ ગિજુભાઈએ ૧૯૧૬માં બત્રીસની વયે નરેન્દ્રને ઘડવાનું કાર્ય ઉપાડ્યું. એમાં દરબાર ગોપાલદાસ દ્વારા મોતીભાઈ અમીને એમને મોન્ટિસોરીનો રાહ બતાવ્યો, ને પછી તો એ બધું છોડીને, માત્ર એક નરેન્દ્ર જ નહિ, માત્ર એમનાં સમયનાં બાળકો જ નહિ, સમગ્ર બાળસૃષ્ટિને કાયમ ખપમાં આવે એવું કામ ઉપાડી છેક ૧૯૩૯ના જૂનની ૨૩મીએ ચોપનની વયે આંખ મીચી ત્યાં સુધી કરતા રહ્યા.

પણ એનું શ્રેય નાનાભાઈને જાય છે. એમણે એમને બહુ વહેલા ઓળખી લીધેલા. બાળમંદિરનો પ્રથમ પ્રસ્તાવ જ્યારે દક્ષિણામૂર્તિ તરફે મુકાયો, ત્યારે ગિજુભાઈના જ ચાહક એમના મામાએ જ આર્થિક પ્રશ્ન આગળ ધરીને, એનો વિરોધ કર્યો; ત્યારે નાનાભાઈએ ભાવિ ભાખ્યું. કહ્યું, "મોટાભાઈ! હું તો માત્ર આ સંસ્થાનો સ્થૂલ સ્થાપક છું. મારો ફાળો તો આ સંસ્થાનો સ્થૂલ દેહ ઘડવામાં છે. આ સંસ્થાનો સૂક્ષ્મ દેહ ઘડવામાં મોટો ફાળો ગિજુભાઈનો આવવાનો છે એની ખાતરી રાખજો. એક વાક્ય કહું? 'I baptize with water; he will baptize with life: મેં સંસ્થાનું ખોખું ઊભું કરવામાં ભાગ ભજવ્યો; ગિજુભાઈ સંસ્થામાં પ્રાણપ્રતિષ્ઠા કરશે.'[૨]

બાળમંદિરના બીજા જ દિવસથી એમણે વાર્તા શરૂ કરી:

ત્રણત્રણ બોરશલો, તેલતેલ પળી,
ઊઠ રે લાલિયા! ઝૂંપડી બળી.

ને ત્રીજે દિ' કાગડાભાઈની વાર્તા જામી પોતે જ એ અનુભવ યાદ કરે છે: "વાર્તામાં ભારે રસ જામ્યો. હું જાણતો જ હતો કે વાર્તા જાદુની લાકડી છે. બાળકો સ્તબ્ધ બની સાંભળતાં હતાં. વાર્તા આગળ ચાલી. મારી સામે તેમની આંખો ચોંટી હતી. તેમની ચંચળતા સ્થિર થઈ ગઈ હતી. તેઓ મારી સાથે મનમાં, ને કોઈ હોઠ ઉપર ગણગણતાં હતાં: 'કાગે મારું મોતી લીધું', માગું છું પણ આપે નહિ..' મને વાતોની ચાવી જડી...'[૩]

વારતા એક કે બીજે રૂપે સતત વહેતી રહેલી, જળસભર, અનગળ જળની ધસમસતી સરિતા છે. એના અનેક પ્રવાહોમાં કોઈ મોટામાં મોટુ ચિરંજીવ રૂપ હોય તો તે લોકકથાનું. ટૂંકી વાર્તાને કે લઘુનવલને કે બૃહન્નવલિકાને કે નવલકથાને તબક્કા હોઈ શકે; લોકકથાનો પ્રવાહ આ બધા કથાપ્રવાહોની પડછે

આગવી રીતે, આદિકાળથી – બધા કથાપ્રકારો પ્રવાહોને સમાન્તરે – અને એ અન્ય પ્રવાહોને પણ જરૂર પડયે જળ પૂરું પાડતો, આજ સુધી વણસુકયો ભરપૂર વહેતો રહ્યો છે. ઉલેચ્યે આ જળ ઓછાં થતાં જ નથી! ઊલટું આ જળનો ઉલેચ્યે વધે?

તારાબહેન મોડક જેવા સાથીઓની મદદથી ગિજુભાઈએ બ.ળવાર્તાઓ ભેગી કરી. પાંચ શ્રેણીમાં ગોઠવી. સૌરાષ્ટ્ર–ગુજરાત ઉપરાંત મહારાષ્ટ્ર, પંજાબ, બંગાળ, દક્ષિણ–ઉત્તર, જર્મન, હબસી, એમ દેશી-વિદેશી બાળવાર્તાઓમાં ફરી વળ્યા. ને જ્યાંથી જે ઉત્તમ લાગી તેને આ ભૂમિમાં આપી, ઉછેરી ઉગાડી, આ ભૂમિની શોભારૂપ કરી દીધી. આપણી બાળકથાવાડી ભરચક થઈ ગઈ.

લોકકથામાંથી બાળવાર્તાનો જથ્થો મોટો રહ્યો છે. જગતનો પહેલો વ્યવસ્થિત લોકકથાસંગ્રહ (૧૮૧૨નો ગ્રિમબંધુઓનો ઘરઘરની લોકકથાઓનો સંગ્રહ) મુખ્યત્વે બાળકથાઓનો બનેલો છે. આપણે ત્યાં ૧૯૨૩માં મેઘાણીભાઈએ ચારણીઢબની લોકકથાઓને પોતાની કલ્પનાના રંગે રંગીને સૌરાષ્ટ્રની રસધારોરૂપે પ્રસિદ્ધ કરી, તે પહેલાં એક વર્ષ (૧૯૨૨માં) 'સૌરાષ્ટ્ર'માં ચાર વાર્તાઓ '(ચાંપરાજ વાળો', 'ભોળો કાત્યાળ', 'આહેરની ઉદારતા' અને 'પ્રબળ પાપનું પરિણામ') પ્રસિદ્ધ કરી હતી. ત્યારથી એમનું લોકકથાસંપાદન આરંભાયું. તે પહેલાં બે વર્ષ લોકકથાની સામગ્રીનો વિનિયોગ બાળશિક્ષણને ક્ષેત્રે ગિજુભાઈએ સફળ રીતે આરંભી દીધેલો અને એ નિમિત્તે આપણી લોકકથાને કથન દ્વારા, (કેવળ કલમ દ્વારા નહિ), પુનર્જીવિત કરવાનો સફળ પ્રયોગ આરંભેલો. એ દૃષ્ટિએ ચારણી ઢબની લોકરંજનરીતિથી ભિન્ન જ પરંપરાની લોકઢબની કથનરીતિનો વિનિયોગ કરનાર, આ પ્રયોગલક્ષી (રજૂઆતકળા માગી લેનાર) કળાના એ, જુદા પડી જતા વિશિષ્ટ કલાકાર–કથાવાહક–કથક પણ ગણાય. એટલું જ નહિ, આ કલાના એ સભાન કલાકાર હતા, અને એ કળા તથા એની સામગ્રી બન્નેને ઝીણી નજરે, પૃથક્કૃત કરી કરીને તેમજ પર્યેષણા દ્વારા એમ બન્ને રીતે અવલોકનાર પણ હતા. તો જ વાર્તાનું શાસ્ત્ર આપનાર એ પહેલા શાસ્ત્રકાર થઈ શકયા.

એમની આ અનામિકાધિષ્ઠિતતાને પુરવાર કરવાની જરૂર ખરી? એમની પહેલાં જરા વ્યવસ્થિત રીતે પણ છૂટક છૂટક રીતે, લોકકથા સંપાદન પ્રસિદ્ધિ-વેળા ને એમ પ્રાસંગિક રીતે, લોકકથાવિચારવિહાર થયો છે ખરો. એમાં ત્રણેક નામો સ્મરણીય ગણાય. ફ. બ. ને નામે વર્ષો સુધી છુપાઈ રહેલા ફરામજી બહમનજી માસ્ટર, રણજિતરામના સમકાલીન અને પાંચમી સાહિત્ય પરિષદમાં

લોકકથા વિશે બોલનાર રામમોહનરાય જસવંતરાય અને આપણા સાક્ષરવર્ય દુરારાધ્ય કવિવિવેચક બ.ક.ઠા. ફરામજીએ 'ગુજરાત તથા કાઠિયાવાડ દેશની વારતા'ના પોતાના ત્રણે ભાગોમાં (૧૮૭૨–૧, ૧૮૭૪–૨, ૧૮૭૪–૩) આરંભે વિસ્તૃત અભ્યાસલેખો મૂક્યા છે.[૪] આ ત્રણેય લેખો લોકકથા પરનું, પૂર્વ-પશ્ચિમની તુલનાવાળું આપણું, પહેલું વ્યવસ્થિત અભ્યાસયુક્ત લખાણ. ૧૯૦૫માં રામમોહનરાયે સાહિત્ય પરિષદના મંચ પરથી આપ્યું તે વ્યાખ્યાન, તથા બ. ક. ઠા. એ ૧૯૨૨માં પ્રસિદ્ધ થએલ હ. પ્રે. ત્રિવેદી–સંપાદિત 'કાઠિયાવાડની જૂની વાર્તાઓ' (ભાગ–૧)ને આરંભે આપ્યો છે તે લેખ, એ બે, ફ. બ. પછીના અને ગિજુભાઈની પહેલાના, ઉલ્લેખપાત્ર લેખો. એમ તો કાકાસાહેબે છેક ૧૯૨૧માં 'પત્રિકા'માં 'સાર્વભૌમ વાર્તા' લેખ લખ્યો હતો.[૫] તે પછી પણ લખ્યા; પણ આ લેખો ઉપલબ્ધ પછી થયા. છતાં ગિજુભાઈ જેટલો વિસ્તારીને વ્યવસ્થિત લોકકથા વિચાર ગુજરાતીમાં ૧૯૨૨ પહેલાં થયો નથી.

'વાર્તાનું શાસ્ત્ર' ૧૯૨૩માં લખાઈ રહ્યું.[૬] એની તૈયારી ખાસ્સી આઠદસ સાલ ચાલેલી એમ એમણે પોતે કહ્યું છે. દક્ષિણમાં આ પહેલાં લોકકથાનું આટલું વિસ્તૃત વિવેચન થયું હોય તો ખબર નથી, પણ ઉત્તર ભારતીય ભાષાઓમાંથી બંગાળીમાં થયું છે. ૧૯૧૭માં દિનેશચન્દ્ર સેને કલકત્તા યુનિવર્સિટીનાં એમનાં વ્યાખ્યાનોમાં લોકકથાની જેવી વિગતભરી ચર્ચા કરી છે તેવી પછી ભાગ્યે જ મળે છે[૭] એમાં જેટલી સામગ્રીની ચર્ચા છે એટલી તકનિકની નથી, મેઘાણીભાઈની લોકકથાચર્ચા પર સેનની ચર્ચાની ખાસ્સી અસર છે, એટલું જ નહિ પછીની ઉત્તર ભારતીય લોકકથાઓની ચર્ચાને ડૉ. સેનના આ પુસ્તકે એક આધાર પૂરો પાડ્યો છે. અહીં પ્રસ્તુત એટલું જ કે ૧૯૨૫ પહેલાં લોકકથાશાસ્ત્ર પર સ્વતંત્ર પુસ્તક ભાગ્યે જ મળે છે. એ દૃષ્ટિએ સમગ્ર ભારતીય સાહિત્યના આ વિષયના આરંભના ગ્રંથોમાનો એક મહત્ત્વનો ગ્રન્થ આ ગણાય. ૧૯૬૩–૬૪ની સાલમાં દિલ્હીમાં ભરાયેલ યુરોપના બાલકેળવણી-કારોની આંતરરાષ્ટ્રીય પરિષદમાં એક જર્મન અભ્યાસીએ ગુજરાતને અને ખાસ કરીને ગિજુભાઈની વાર્તાકથનચર્ચાને અનુલક્ષીને કહેલું : 'You are the pioneers in this field.'[૮] ભારતીય જ નહિ, જગતનો લોકકથાચર્ચાનો ગ્રન્થમણિ સ્ટિથ થોમ્પસન પાસેથી મળ્યો. ('The Folktale') છેક ૧૯૪૬માં[૯] આ બધું લક્ષમાં રાખીએ ત્યારે છેક ૧૯૨૩ સુધીમાં પોતાનું પુસ્તક છપાવી લેતા ગિજુભાઈનું કાર્ય, ઇતિહાસ દૃષ્ટિએ પણ, કેટલું મહત્ત્વનું છે તે સમજાશે.

એમની પાસે અર્જિત–ઉપાર્જિત ત્રણ શક્તિઓ સ્વભાવગત થઈ ગઈ હતી :

વકાલતે ધાર કાઢી આપેલ તર્કશક્તિ, શિક્ષણે કેળવી આપેલ સાદી–સીધી પણ સચોટ અભિવ્યક્તિની શક્તિ, અને સફળ લોકકથાવાહકના જેવી અગણિત-કથાસંગ્રાહક સબળ ધારણ–સ્મરણશક્તિ. બોલાતી ભાષાની સજ્જતા તો જબરી. લોકકથા મૂળભૂત રીતે કહેવાવા માટેની વસ્તુ છે, લખવાની સામગ્રી નથી. એટલે એ જ્યારે લખે–નોંધે–સંપાદે છે ત્યારે પણ બોલાતી ભાષામાં વારતા સંભળાય છે. પોતે કુશળ વારતા માંડનાર છે, તેય ચારણીઢબના નહિ, મૂળ લોકઢબના સીધે સીધી રીતે, મોણ ઘાલ્યા વિના જ, વારતાને જે આગળ ધરીને ચાલનાર. લોક-કથાનો સંપાદક કાં તો યથાતથ રીતે તટસ્થ નોંધનાર હોય, કાં તો પોતે જ લોકકથાવાહક રહી, પારંપરિક રીતે કથા કહેતાં કહેનાં એ કથનને જ ભાષામાં ઢાળવામાં કુશળ હોય. નહિ તો મૂળ કથાની કથનપ્રધાનતાને હાનિ પહોંચે. આ બાબતમાં ગિજુભાઈ જાગ્રત હતા. એમણે મેઘાણી જેવામાંથી આપેલાં કૃત્રિમ બની જતી ભાષાનાં ઉદાહરણો આ વાતની શાખ પૂરે છે. આવા લોકકથાવાહક –ગ્રાહક–પારખુનો વાર્તાશાસ્ત્રનો ગ્રંથ ૧૯૨૩માં બહાર પડ્યો, ત્યારે કાકાસાહેબે એનું મહત્ત્વ દર્શાવતાં લખ્યું : 'આ વાર્તાનું શાસ્ત્ર' એકલા શિક્ષકોને જ ઉપયોગી નથી. ગ્રંથકારો, સાહિત્યાચાર્યો, ભાટચારણો, હરિદાસ-પુરાણીઓ અને અને નાટકકારો સૌને હવે પછી આ 'વાર્તાનું શાસ્ત્ર' વાંચ્યા વગર છૂટકો નથી...'[૧૦] પણ આવી તો કંઈક આગાહીઓ આપણે ખોટી પાડી છે! તેમાંય કોઈ ગ્રન્થ 'ઉત્શિષ્ટ' થયો કે આપણે દશાંગુલમ્–ઊર્ધ્વ થવાના! છતાં ક્યારેક 'પ્રમત્તાવસ્થામાં નજર પણ' નાંખી જવાય છે! ગ્રન્થ ક્રાઉનથી જરા નાની સાઇઝ (૧૦½×૧૭ સે.મિ.)ના બે ખંડોનાં કુલ (૨૧૮+૧૭૦ એમ) ૩૮૮ પાનાંનો છે. એમાં કુલ તેર પ્રકરણો છે. એ ક્રમવાર જોઈએ જેથી ગ્રન્થની સામગ્રીનો અને તેની વિનિયોગવ્યવસ્થાનો પણ ખ્યાલ આવે.

પ્રથમ પ્રયોજનની ચર્ચા છે. મુખ્ય પ્રયોજન તે આનંદ. આપવો ને લેવો. વાર્તાકથન એ કળા છે, અને વાર્તા પોતે પણ કળાકૃતિ છે. એ લોકકથા હોવાથી લોકાત્માનું પ્રતિબિમ્બ છે. એ અનેકવિધ રસાવલંબી કલા છે. શિક્ષણ પણ એનું એક આનુષંગિક અને ગૌણ પ્રયોજન હોઈ શકે. આપણાં ધર્મશાસ્ત્રો, ઈસુ–બુદ્ધાદિ યુગપુરુષો, ઉપનિષદાદિ ગહન રહસ્યોને છતા કરતા ગૂઢગ્રંથો વગેરે સૌમાં કથાવલંબન દેખાશે. મોટો લાભ તો કલ્પનાશક્તિની ખિલવણીનો છે. કલ્પના અને ભ્રમણા બે જુદી બાબતો છે. ભ્રમણા નિરાધાર છે, જ્યારે કલ્પનાને વાસ્તવનો આધાર હોય જ છે. વાસ્તવ એની પોષક ભૂમિ છે. વિશિષ્ટ જોઈ જોઈ 'સામાન્ય'ની તારવણી મન કરે છે ત્યાં કલ્પના કામ કરે છે. 'આ સંસારમાં

બનતી અનેક જીવનઘટનાના વાસ્તવિકપણાને નવી રચનાથી ગોઠવી દઈ તેને એક વિશિષ્ટ ઘટના બનાવી લેવી...તે વાર્તાની કલ્પના છે. વાર્તા પોતે જ કલ્પનાનું ફળ છે. એ વાસ્તવિકતાથી ભરેલી છે, છતાં એનો પ્રબંધ કલ્પનાને આભારી છે.' (૧/૧૩) આમ કથા દ્વારા કલ્પનાવિકાસ આપોઆપ સધાય તેમ ભાષાવિકાસ પણ એમ જ સધાય. જેવી વારતા, જેવું એનું વાતાવરણ, જેવી એમાની ઘટના, જેવા એના ઊર્મિ-ઉછાળ એવી ભાષા આવવાની. વળી આવો ભાષાસંસ્કાર બાળકોને નાની ઉંમરે મળે તો એનામા ભાષાવૃક્ષ ઘણું જ ફાલે-ફૂલે' એની આ વિકસનઋતુએ જ વાર્તાકથન થવું જોઈએ. વળી, વાર્તા તો સાચો સંસ્કૃતિ પરિચય કરાવે. કારણ કે, 'વાર્તાઓ લોકસાહિત્યનું અંગ છે. લોકસાહિત્યમા હમેશાં પ્રજાની સંસ્કૃતિ વહે છે. એ પ્રજાની સંસ્કૃતિનો સુપરિચય ભાવિ પ્રજાને કરાવવો હોય તો વાર્તાકથનશ્રવણને આપણે ટકાવી રાખવું જોઈએ, ને એનો મહિમા આપણે સમજવો જોઈએ, વાર્તાકથનથી સીધેસીધી રીતે એક મોએથી બીજે મોંએ એક વ્યક્તિથી બીજી વ્યક્તિએ, એક સમાજેથી બીજા સમાજે અને એક જમાનેથી બીજે જમાને પ્રજાની સંસ્કૃતિનો સંદેશ જીવંત રહેતો આવ્યો છે' (૧/૧૬) ધર્મપુસ્તકો એક કાળની સંસ્કૃતિ દાખવે, ઇતિહાસ ભૂતકાળની પણ લોકવાર્તા તો જીવન્તસમાજની. એ એક જાદુઈ વસ્તુ છે. શ્રોતાવક્તાને સમભાવી બનાવે, બન્ને એકરૂપ બને કલેશ-ઘોઘાટ શમે. **વ્યવસ્થાસ્થાપન** માત્ર બહારનુ જ નહિ, મનમા પણ થાય. એ શાતાકારક વાર્તાથી શ્રવણશક્તિ ખીલે, ને સ્મરણશક્તિ પણ. "સ્મરણશક્તિનો મૂળ પ્રાણ વિચારસંકલના છે.' વાર્તામા એ સંકલના સહજસરળ છે. વાર્તામાં સબદ્ધતા અને યથાર્થતા હોવાથી 'વાર્તા એક એવું સાધન છે જેના વપરાશથી **સ્મરણશક્તિને જોઈતી નીરોગી કસરત મળે છે'** (૧/૧૯) **નાટ્યવૃત્તિને પ્રોત્સાહન મળે.** જેમા તર્કબદ્ધ વિચાર વ્યવસ્થા જરૂરી છે તેવા **નિબંધલેખનની ભૂમિકા** પણ વાર્તાથી બંધાય. સુસંકલના, ક્રમબદ્ધ આલેખન વગેરે ગુણો આપોઆપ કેળવાય. વળી જે કામ બોધ દ્વારા ન થાય તે – **પ્રાણીદયા** વગેરે ગુણોની પ્રેરણા આપવાનું કામ વાર્તાથી થાય

આમ આ દસ ઉદ્દેશની ચર્ચા થઈ. વિવેચનની રૂઢ તાત્ત્વિક પરિભાષાને કોરાણે મૂકી, બોલચાલની ઢબે ચર્ચા ચાલે છે. તેથી 'ઉદ્દેશ'ની વ્યાપક ચર્ચામાં હેતુ (ઉદ્ભવકારણ), પ્રયોજન અને પરિણામ કે મહત્ત્વ ત્રણે આવરી લેવાયાં છે. વળી, જોઈ શકાશે કે ક્યારેક (આનંદ અને લોકસંસ્કૃતિ પરિચય જેવામાં) વાર્તાને લક્ષમાં લેવાઈ છે, ક્યારેક (શિક્ષણ જેવામા) શૈક્ષણિક

દૃષ્ટિબિન્દુ છે, જ્યારે અન્યમાં શ્રોતાને લક્ષમાં લઈને ઉદ્દેશ વિચાર થયો છે. આમ, વાર્તા, કથક અને શ્રોતા ત્રણે લક્ષમાં લેવાયાં છે. અહીં આનંદપ્રયોજનની કે કલ્પનાની ચર્ચા તટસ્થ લોકસાહિત્યમીમાંસકની ઢબે થઈ છે. કલ્પના-ભ્રમણા વાસ્તવ-સંબંધ-મીમાંસા સારી થઈ છે, તેમ જ વાર્તામાં વસ્તુગત રીતે તેમ જ આકૃતિસંબંધમાં બન્નેમાં કલ્પનાનો વિનિયોગ કેવી રીતે થાય છે તે બતાવ્યું છે. આ વાર્તાચર્ચામાં એમના મનમાં લોકકથા છે એ પણ સ્પષ્ટ થાય છે.

ગિજુભાઈની દૃષ્ટિમાં તો બાળક જ છે. એટલે સ્પષ્ટતા કરે છે કે જમાને જમાને ભિન્નભિન્ન રસરુચિવાળા લોકને માટે વહેતી આવેલી કથાઓ વસ્તુ, બંધ, રસરુચિ વગેરે બધી બાબતોમાં ભાતભાતની રહેવાની. એટલે કોને કયારે કેવી વારતા કહેવી તે કથકે પસંદ કરવું જ પડે. બાળકો માટે પસંદ કરવી હોય તો, વધારામાં, એનાં વૃત્તિવલણો પણ સમજવાં જોઈએ. અવસ્થા કે વય અને જાતિ પણ લક્ષમાં લેવાય. આ દષ્ટિએ તેઓ વાર્તાના પાંચ ભેદો આપે છે: (૧) બાળકો માટેની વાર્તાઓ, (૨) કુમારોની, (૩) પ્રૌઢોની–વૃદ્ધોની; (૪) સ્ત્રીઓની અને (૫) પુરુષોની. (૧/૨૯) આ અવસ્થાઓને સમાજના વિકાસના તબક્કાઓ સાથે તેઓ જોડે છે. એ દૃષ્ટિએ આરંભ કરવો જોઈએ પ્રથમ અર્થેતર જોડકણાંવાળી બાળકથાઓથી (Nursery and Nonsense Talesથી):

'ચકી પડી ખીરમાં ને ચકો બેઠો નીમાણો.'
'કૂકડી પડી રંગમાં ને કૂકડો શોકઢંગમાં.'
'કહાણી કહૂં કૈયા ને સાંભળ મારા છૈયા.'
'એક વાતની વાત ને સવાયાની સાત.'

આવી ભાષાચમત્કૃતિને લયહિંડોળવાળી વાતોથી આરંભ થાય. "એમાં અર્થ થોડોક જ નીકળે છે, તેની ચિંતા કરવાનું કારણ નથી." (૧/૩૨) જોડકણાંકથા પછી આવે અદ્‌ભુત કલ્પિત કથાઓ. એ બે પ્રકારની: (અ) માનવેતર (દેવ ભૂતપ્રેત, યક્ષકિન્નર, પ્રાણી વગેરે) સૃષ્ટિની; અને (આ) માનવપાત્રોવાળી. (અ) તે અદ્‌ભુતકથા છે, (આ) પણ મૂળે કલ્પિત છતાં વધુ વાસ્તવિક હોય છે. સામગ્રી ચકાસી લેવી પડે; જોકે, 'આ વાર્તાઓ લોકોના અનેકવિધ જીવનના સારભૂત લોકહૃદયમાંથી પ્રગટેલી છે.' (૧/૩૪) તેથી તેમાં ન્યાય, નીતિ, વિવેક વગેરે હોય છે જ. આ(અ)ના અનુસંધાનમાં ગિજુભાઈ એક મહત્ત્વની વાત કહે છે: 'આપણે ત્યાં પરીઓની વાતો નથી, અથવા ભાષાન્તરના પ્રયોગોથી હમણાંહમણાં થોડીથોડી વધી છે, પરન્તુ પરીઓની વાતોને ટક્કર મારે એવી કલ્પિત વાતો આપણે ત્યાં છે.' (૧/૩૪) આ અદ્‌ભુતકથાઓ સીધો બોધ આપવાને

બદલે સીધી હૃદય પર અસર કરે છે: 'વાર્તા સુંદર હોય ને સુંદર રીતે કહેવાઈ હોય તો . વાર્તાની અસર જ એવી થાય છે કે એ વાટે એનું રહસ્ય માણસના હૃદયમા પેસી જાય છે.' (૧/૩૬) ગિજુભાઈ હેતુને પહેલેથી લક્ષમા લેવાના મતના નથી. વારતા જ સારી હોય ને સારી રીતે કહેવાય એ જરૂરી માને છે. સ્પષ્ટ કરે છે: 'ઊલટું જો અમુક હેતુને જ આગળ ધરીને વાર્તા કહેવામા આવે તો એ હેતુની આગળ કરેલી અણી જ માણસને લાગે છે અને માણસ વાર્તા અને તેનો હેતુ બન્ને સ્વીકારવા ના પાડે છે' (૧/૩૬) સારી વાર્તા જાતે જ રહસ્યગર્ભ હોય છે જ

અલબત્ત, બધી વાતો સારી ન હોય. એટલે, જેમ બાગમા તેમ આમા પણ નિંદામણ જરૂરી એવી નિંદામણને પાત્ર વાર્તાઓની યાદી કારણો આપતા જઈને, તેઓ આપે છે: અનીતિભરી વાતો (અલબત્ત, કેટલુંક અસ્પષ્ટ લાગતું તો કથામા ભલે આવે), લગ્નજીવનના આદર્શને હલકું ચિતરતી વસ્તુવાળી વાતો, બાળલગ્નની, ઠગાઈને, શિરજોરીને કે ત્રાસને બહાદુરીમા ખપાવતી, જમીનના ટુકડા માટે થતી લડાઈઓની, યુક્તિપ્રયુક્તિથી કરેલા પ્રપંચોની, અઢળક સમૃદ્ધિના બણગાની, ગંદી (હીનચારિત્ર્યની), 'આત્માની સ્વચ્છતા પર ડાઘા' પાડનારી, ભૂતપ્રેત-શાકણીડાકણીની, ભયસંચારક, ભીરુ બનાવે એવી કે સાહસવૃત્તિ મારનારી, કામણટૂમણની, જંત્રમંત્રની, વહેમોની, દુષ્ટવિજયની, સારપને વેઠવું પડે તેની, આળસુને વિનાશ્રમે મળતા વિજયની, ઉદ્યમી કે પરાક્રમીના પરાભવની, અપ્રામાણિકના ઉન્નતિની, અસત્યના જયની—એવી એવી વાતો ત્યાજ્ય.

આ બાબતમાં પણ પાછા એ દ્વિધાભાવ (૧/૩૯-૪૦) અનુભવે છે। 'છતા આપણે જ નીતિઅનીતિનો નિર્ણય કરીએ એ એક ધૃષ્ટતા તો છે જ' અને પોતાની નીતિઅનીતિનું ધોરણ બાળકને માથે લાદવાના અત્યાચારથી વિમુખ રહેવાનું કહે છે સ્પષ્ટ શબ્દોમા ભારપૂર્વક કહે છે 'વાર્તા કહેનારને શિર બાળકને ઘડવાની જવાબદારી નથી એ જવાબદારી નીતિશિક્ષણશાસ્ત્રી ભલે લે, અને તેના કટુફળ ચાખે વાર્તા કહેનારનું કામ તો બાળકને વાર્તા કહેવાનું છે; પોતે ઘણા ઉદાર ચિત્તથી જે વાર્તાઓ સુંદર ગણે છે તે વાર્તાઓ તેણે કહેવાની છે.' (૧/૪૦) નીતિના જ ઉદ્દેશથી લખાતી કહેવાતી વાર્તાઓ 'માનસશાસ્ત્રનું ભયંકર અજ્ઞાન બતાવે છે' (૧/૪૧) 'એક અડપલો છોકરો'ના માખીના બચ્ચાની, વાડામાથી પાડું એકવાર, પઢિયારકૃત 'રાતી સુરત છોકરી', 'હસમુખી આનંદી', બે બહેનોની સરખામણી, 'આનંદી સ્વભાવ' વગેરે નીતિકથાઓનું એદંપણું ગિજુભાઈ બતાવે છે આવ્ય કથાઓનો વાધો નથી, પણ 'એમાં

એત

વાર્તા જેવું હોય તો જ...એમાં...કળા હોય તો જ... એમાં સ્વાભાવિકતા હોય તો જ...' (૧/૫૧)

ભયની વાતો બાબતમાં કહે છે કે સમાજના પ્રાથમિક પુરુષમાં (આદિમ કાળથી) જે ભય પેઠેલો તે વારસામાં ઊતરતો આવ્યો છે. પણ વિકાસકાળે એ ભય ક્રમેક્રમે જ્ઞાનવિજ્ઞાનબળે જવો જોઈએ. એને બદલે અજ્ઞાન દઢ કરે તે ભય વધારે એવી વાતો નકામી. એથી મગજ બગડે. બાળમાનસ કલ્પનાશીલ હોવાથી ભૂતપ્રેતની વાતોથી એની હસ્તી ગમે ત્યાં કલ્પતું થઈ જાય, એ દહેશત છે. નાનપણમાં પોતે જ બાપાના જોડાને ભૂત માનીને ભડક પામેલા. 'બાળકની બીકણ વૃત્તિ ઉપર મૂર્ખ શિક્ષક શાળાની વ્યવસ્થા રાખે છે, અણસમજુ માબાપો ગૃહનું તંત્ર ચલાવે છે અને જુલમી રાજ્ય રાજતંત્ર ચલાવે છે. બાળક નિર્ભય થતાં જ શાળાની વ્યવસ્થા, માબાપોનું ગૃહતંત્ર અને રાજાનું રાજતંત્ર સ્વાભાવિક થશે.' (૧/૫૭)

નીતિની જવાબદારી કથાકારે છોડી દેવી એમ કહેવું અને સાથેસાથે જ શિક્ષણદૃષ્ટિ રાખવાની વાત કરવી, ભૂતપ્રેતકથાઓને ત્યાજ્ય ગણવી ને આગળ પર આવે છે તેમ એ સાચી વાત પણ હોઈ શકે એવું સૂચન કરવું—આમાં, ઝીણી નજરે જોતાં, એક પ્રકારનો દ્વિધાભાવ લાગશે. જોકે, સારી લોકકથાની સવળી અસરમાં એમની શ્રદ્ધા દઢ છે.

આવું જ વાર્તાની ભાષાની બાબતમાં પણ જોવા મળે છે, 'ઘરગથ્થુ બોલી'માં નહિ (૧/૬૧) પણ 'સુંદર સુઘટિત સુવ્યવસ્થિત અને શુદ્ધ ભાષામાં જ વાર્તા કહેવાવી જોઈએ.' (૧/૬૧) આ એમનું મંતવ્ય ભાષા બાબતના, મૂળ કથકની ભાષાના યાથાતથ્યના હાલના વાર્તાશાસ્ત્રના આગ્રહનું વિરોધી છે. જોકે તેઓ પાછા ઉમેરે છે કે, 'વાર્તાની ભાષામાં સાહિત્યની દૃષ્ટિની અપેક્ષા છે જ; પણ એ અપેક્ષા એટલી બધી વધી ન જવી જોઈએ કે ગામડાની સ્ત્રી બદલાઈને કેવળ શહેરની રમણી બની જાય. ગામડાની સ્ત્રીનું નૈસર્ગિક સૌન્દર્ય અને તેની નિર્વ્યાજતા રહે અને છતાં તે શહેરના સુસંસ્કારોને ઝીલી શકે તો જ ગામડાની સ્ત્રીને શહેરના સંસ્કારોનો લાભ છે. એમ જ વાર્તાને ભાષાના સંસ્કાર લગાડવામાં તેના પ્રાણને ક્ષતિ પહોંચવી ન જોઈએ.' (૧/૬૨) વાર્તા વાર્તા મટવી ન જોઈએ. 'વાર્તાની કલા, વાર્તાનું વસ્તુ અને વાર્તાની ભાષા, આ ક્રમ...લેવાનો છે. પણ પ્રથમ બે વસ્તુને ભોગે ત્રીજીની સમૃદ્ધિનો કશો અર્થ નથી એમ આપણે દઢપણે માનવાનું છે.' (૧/૬૨) પણ આ નિયમ લપસણો છે.

ગ્રિમબંધુઓથી માંડીને મેઘાણીભાઈ સુધીના ભાષાના મોહમાં ફસાયા ને

મૂળ વાર્તા સાથે ચેડાં થયે ગયાં એ હકીકત છે. આજે તો લોકવાર્તા એના મૂળ કથકને અનુસરીને જ ઉતારી લેવી જોઈએ એ સિદ્ધાન્ત લોકવાર્તાશાસ્ત્રીઓમાં સર્વગ્રાહ્ય બન્યો છે. છેક ૧૯૪૬માં સ્ટિથ થોમ્પસને એને 'બહુ જૂનું નહિ છતાં ઓગણીસમી સદી પછી ધીમે ધીમે સ્વીકારાતાં-સ્વીકારાતાં હાલ તો સર્વગ્રાહ્ય બનેલું સ્વયંસિદ્ધ સત્ય (axiomatic) કહ્યું છે :

"The most fundamental aspect of folktale study is the adequate collecting of the story. For more than a century scholars have recognized the ideal of accurate recording of tales...Though this attitude toward faithful recording of tradition is now so generally accepted by all scholars as to be almost axiomatic, it is not very old, but has gradually developed since the early nineteenth century."[११] આપણે ત્યાં તો મેઘાણીભાઈની અસરતળે હજી આ જર્જરિત, વાર્તાને જાણે નવાવતાર આપવાની હોંશવાળો Retold કર્યાના દાવાને ઓઠે પોતાની આગવી શૈલીની ચૂંદડી ઓઢાડી વાર્તાને વરી લેવાનો, પોતાની કરી લેવાનો ચાલ ચાલુ રહ્યો છે! ગિજુભાઈ ભાષાબાબતમાં સાવચેત રહેવાનું કહે છે, કાયાપલટ ન થાય એ જોવાનું કહે છે. લોકહૃદય જેને હોય, લોકપ્રાણ જેનામાં હોય એ જ, કથાની મૂળ સંસ્કૃતિના વાહકોને અનુરૂપ એવી (ને કથાનુરૂપ પણ) ભાષા પ્રયોજવાનું કહે છે. એ retelling પણ પરંપરાને અનુસરતું હોવું જોઈએ. આધુનિક વાર્તા-નિર્માણની કલાને અનુસરે તો લોકકથા લોકકથા ન રહે, એ ભુલાઈ જવાય છે. બાળકને વાર્તા ગમે છે એનું એક કારણ ભાષાનું એક આકર્ષણ તો છે જ.

બાળકને વાર્તા કેમ ગમે છે – તેમાંય જોડકણાં પણ – એનાં જુદાંજુદાં કારણોની ઊંડી ને સરસ ચર્ચા ગિજુભાઈ કરે છે. પણ અહીં (પ્રકરણ ત્રીજામાં) વાર્તા કરતાં બાળમાનસનું પૃથક્કરણ મુખ્ય બને છે. એમાં બાળમાનસના એમના અભ્યાસ ઉપરાન્ત એમનો સ્વભાવ પણ કામે લાગે છે. સ્વાનુભવે બાળકોના બે પ્રકારે એ કલ્પે છે: કાનથી જ્ઞાન મેળવવાની વૃત્તિવાળાં (ear-minded) કર્ણજ્ઞાનપ્રિય. અને દર્શનપ્રિય (Eye-minded) આ બીજા પ્રકારનાંને વાર્તામાં રસ ન પડે. પહેલા પ્રકારનાંના પાછા વિભાગો : કેટલાક ધ્વનિપ્રિય, કેટલાક શબ્દપ્રિય. ધ્વનિપ્રિયને સંગીતમાં તો શબ્દપ્રિયને વાર્તામાં વધુ રસ પડે.

આ બીજા પ્રકારનાં બાળકોને ગમતી વાર્તાઓના પાંચ પ્રકાર ગિજુભાઈ આપે છે. આપણી વાર્તા મીમાંસામાં આ એમનું આગવું અનુભવપૂત તારણ છે :
(૧) નાનાં જોડકણાંની જ વાર્તાઓ. ('કહાણી કહું કૈયા...' જેવી.)

(૨) નાનાં જોડકણાં જેમાં પ્રધાન હોય તેવી. ('કૂકડી પડી રંગમાં' જેવી.)
(૩) પ્રાણીઓની. (ભટુડીની વગેરે)
(૪) પોતાની આસપાસ બનતા પરિચિત વસ્તુઓ અને પ્રાણીઓના બનાવોની. (ઇસપનીતિ કથાઓ જેવી.)
(૫) જેમાં ક્રિયાઓનો મોટો ભાગ હોય તેવી (ટાઢા ટબૂકલાની વાર્તા જેવી.)

ગિજુભાઈ પ્રમાણે આ પાંચે પ્રકારની વાર્તાઓનો એક સામાન્ય વર્ગ કહેવાય 'બાળવાર્તાઓ'. બાળકને આ પાંચેય ગમે. પણ દરેક બાળકની રુચિ આમાં જુદી જુદી હોવાની. એ જોઈને વાર્તા કહેવાય. એકની એક વાર્તા આખી બાળકને વારંવાર સાંભળવી ગમે. ક્યારેક એમાંની (લાડવા કે કૂતરા જેવી) ગમતી એકાદ વિગતને ખાતર જ, જેમ સિનેમા-નાટકના અમુક રસિયા કોઈ એકાદ ગમતા ગીતને ખાતર જ અમુક સિનેમા-નાટક જુએ તેમ, એવી વાર્તા સાંભળે. કોઈ એકાદ વસ્તુ પ્રત્યે દરેકને નાનપણથી પક્ષપાત બંધાઈ નથી જતો? પોતાને બચપણમાં 'ત્રણ જૂબાઈની વાર્તા'માં ને 'સાંઢિયા પગ સડે'માં કેવો જીવન્ત રસ હતો એ ગિજુભાઈ યાદ કરે છે. એવી કેટલીયે વાતો યાદ કરે છે. એ પરથી આ વાર્તાશાસ્ત્રીને નાનપણથી વાર્તાનો નાદ હતો એનો ખ્યાલ આવે છે, કહે છે, "એ વાર્તાઓ મારા જૂનાપુરાણા દોસ્તો છે."

બાળવાર્તાના વિભાગ પછી બીજો તે 'કલ્પિત વાતો'નો. બાળક કલ્પના કરતું થાય કે તરત એને વાસ્તવ કરતાં કલ્પિત વાતોમાં વધુ રસ પડે છે. ગિજુભાઈ જેને કલ્પિત વાતો' કહે છે તે અંગ્રેજી પરીકથાઓ (Fairy Tales) જેવી કે જેને આપણે ખરું જોતાં અદ્દભુત કથાઓ કહી શકીએ તે. એ ૭ પ્રકારની: (૧) નિસર્ગની, (૨) પુરાણોની, ભૂતપ્રેતાદિની, (૪) લોકવાર્તાઓ, (૫) દંતકથાઓ અને (૬) પરીઓની વાતો. અહીં પરીઓની વાતો આમેજ કરીને એને નવાગંતુક પ્રકાર તરીકે ઓળખાવે છે. (૧/૮૨)

વાતો બધી આખરે શબ્દચિત્ર છે, ને જે બાળકો શબ્દચિત્રપ્રિય છે તે ઉંમરે એ સાંભળવાનાં શોખીન હોવાનાં જ. કલ્પિત વાતોમાં વાસ્તવિક કરતાં શબ્દચિત્રનું પ્રભુત્વ વધુ હોવાનું. વળી પ્રાથમિક માનવની કુદરતનાં અગમ્ય બળો પ્રત્યેની આસ્થાભીની જિજ્ઞાસા બાળકમાં પણ હોય છે. વળી, આ વાતો કલ્પનોત્તેજક પણ હોય છે. વળી, આવી કલ્પના લીલાભરી વાતો બાળલીલાની make-believeની વૃત્તિને અનુકૂળ પણ છે. વાસ્તવથી દૂર જવું ગમતું હોય એને આવી કથાઓ દૂરનો વિસામો પૂરો પાડે છે. એથી અદમ્ય વૃત્તિઓનો છુટકારો થાય છે, વૃત્તિવિમોચન થાય છે.

બાળક કિશોરાવસ્થાએ આગળ વધે કે એને વીરતાભરી વાતો ગમે. ગિજુભાઈ સાચું જ કહે છે કે, "આપણે ત્યાં વાર્તાની શ્રેણીઓ ગોઠવવાનો શાસ્ત્રીય પ્રયોગ હજી સુધી થયો જ નથી." એ કામ આ પુસ્તકમાં ગિજુભાઈએ કર્યું, તે એમનું એક મૌલિક પ્રદાન છે. ચડતા લોહીને સાહસ, ઉદારતા, બલિદાન વગેરેની વાર્તા ગમે. એટલે એમને અનુરૂપ ચાર પ્રકારની વાતોઓ : (૧) ઐતિહાસિક; (૨) દંતકથાઓ; (૩) બહારવટીઆઓની; અને (૪) વીરરસપ્રધાન મૂળુ-જોધાની, રામાયણ-મહાભારતની, જગદેવ-વીરમતીની, શૂરવીરોના પાળિયાની કિશોરવયમાં સાંભળેલી વાતો કદી ન ભુલાય. ત્યારે સાહસ, એનું અનુકરણ, એના નાટક-ભજવણી, એવી રમતો, પ્રવાસો, કાર્યક્રમો બધું સ્વાભાવિક છે આ વૃત્તિને ઉત્કટ એવી વાતોથી પણ તૃપ્ત કરવી જ પડે આ અગત્યની ચંચલાવસ્થા છે. ઇન્દ્રિય-મનના પ્રબળ પૂરની અવસ્થા છે એમાં મૂલ્યો આદર્શોના બીજ પડે તે જિંદગી સુધી રહે

પછી જાતિભાનની અવસ્થા એમાં અન્ય જાતિનો મોહ જાગે. અન્ય જાતિ વિષે અનુભવ તો હોતો નથી "એ વિષે વિચાર કરવાનો આખો પ્રદેશ કલ્પનાનો છે" (૧/૯૪) ત્યારે પ્રેમની વાતો કહેવાય. તે પણ પસંદ કરીને "સદેવંત સાવળિંગાની પ્રેમકથા, ઉચ્ચજીવનનો આદર્શ ઓછો રજૂ કરે છે, તો હલામણ જેઠવાની વાર્તા આપણા જીવન ઉપર રાજ્ય ભોગવવા લાયક છે" (૧/૯૫) સીતા, જસમા, રાણક, તારામતી, દમયંતી, દ્રૌપદી, રામ, મજનૂ, ત્રિભુવન .. બધા પૂજનીય લાગે "પણ પ્રેમઘેલા પ્રેમલા-પ્રેમલીઓના પ્રેમે આપણું કેટલું બગાડ્યું છે તેની આપણને ક્યાં ખબર નથી?" (૧/૯૫) ભ્રમરવૃત્તિવાળી કથાઓ હાનિકારક છે. પ્રેમકથાઓમાં ભાઈબહેનના, મિત્રોના, માતાપુત્રના પ્રેમની બધી કથાઓ આવે "આપણે પ્રેમથી બીવાનું નથી, પણ પ્રેમની નિર્બળતાથી અને કલુષિતતાથી ડરવાનું છે" (૧/૯૬) પણ એ ડરના માર્યા પ્રેમકથાઓ જ ન કહેવાય એ બરાબર નથી "અનિષ્ટ પ્રેમના ભયને લીધે શુદ્ધ પ્રેમને રોકવા જતાં શુદ્ધ પ્રેમ પણ અશુદ્ધ સ્વરૂપને પકડે છે એ વિચારવા જેવું છે ભૂખને મટાડવાનો ઉપાય લાંઘણ નથી પણ યોગ્ય ખોરાક છે.' (૧/૯૭) "બાળકની આ પ્રેમપૂર્ણ કથાઓ સાંભળવાની અવસ્થા એ વાર્તાશ્રવણની છેલ્લી શ્રેણી છે. અહીં વાર્તાનું શ્રવણ અટકે છે" (૧/૯૯) પછી તો યુવાન, પ્રૌઢ, વૃદ્ધ પોતાની જાતે જ પોતાની કથા શોધી સાંભળી/વાંચી લે છે

ઉપર ગણાવેલા પ્રકારો સિવાયના તે વિનોદની વાર્તાઓનો પ્રકાર, કહેવતોના મૂળની વાર્તાઓનો પ્રકાર, ચાતુરીની વાર્તાઓનો પ્રકાર. એ બુદ્ધિશક્તિ ખીલવ્યા

પછી કહેવાતી વાર્તાઓ છે. તેમાંય વિનોદ તો સૂક્ષ્મ બુદ્ધિવિવેક માગી લે.

ચર્ચાને અંતે ચોખવટ છે કે, 'શ્રેણી એ બંધન નથી પણ દિશાસૂચન છે.' પણ આ દિશાસૂચન વાર્તાપ્રયોગના બહોળા અનુભવમાંથી લેખકને લાધ્યું છે. આટલા બહોળા પ્રમાણમાં વાર્તાપ્રયોગ ગિજુભાઈ પછી નથી થયો એ હકીકત છે ત્યારે, અનુભવ—આધારિત આ વાર્તાશ્રેણીચર્ચા આગંતુક કે આનુષંગિક નહિ, પણ ઉપયોગી લાગશે. અલબત્ત, અહીં વાર્તાની ચર્ચા કરતાં એના ઉપયોગની વ્યવહારલક્ષી ચર્ચા છે તે હકીકત છે. પણ વાર્તા જો પ્રયોગ જ છે, તો અહીં એનું અનુભવકથન છે.

ત્રીજાની માફક જ ચોથું પ્રકરણ પણ કથનકળાને અનુલક્ષીને જ લખાયું છે. 'વાર્તાના મૂળ પ્રાણને આંચ ન આવે એવી રીતે' જમાનાને અનુરૂપ ભાષા રચના વસ્તુ વગેરેમાં ફેરફાર વાર્તામાં આપોઆપ થયાં કરે છે. જમાને જમાને કથનશ્રવણમાં રહેતી હોવાથી, એનું સ્વરૂપ, આકાર, રૂપરંગ, વાચન માટેની વાર્તાઓથી જુદાં છે, પણ આ વાર્તાઓ વહેતી નદીઓ જેવી, એનાં વસ્તુ—ભાષા–રચના લોકરુચિને અનુકૂળ થતાં જ આવે. વાચન માટેની વાર્તા તો તળાવ જેવી, એમાં ફેરફારને અવકાશ નથી.

પણ જેમ પ્રવાહમાં ધૂળ-રેતી વગેરે પડ્યાં હોય, તેમ આ લોકવાર્તામાં પણ પ્રાકૃતિકતા આવી ગઈ હોય, જડતા આવી ગઈ હોય. આ કારણે એને જમાનાને અનુરૂપ બનાવવાની ભલામણ ગિજુભાઈ કરે છે. આ જોખમકારક ભલામણ છે. એ આજના લોકવિદ્યાશાસ્ત્રી (folklorist)ને તરત સમજાય એવી વાત હોઈ, અહીં એની ચર્ચા ટાળી છે. વળી એનો ખ્યાલ ગિજુભાઈને પણ છે!

ગિજુભાઈ પાછા સ્પષ્ટ કરે છે : 'જે વાર્તાઓ કથનશ્રવણ માટે જ ચાલતી આવેલી છે, તેને કથનયોગ્ય બનાવવાનું કામ કંઈક સહેલું છે.' પણ જે જમાનામાં કથન પણ લિખિત–મુદ્રિત ભાષાથી પ્રભાવિત થઈને ચાલતું હોય ત્યાં ભાષાફેર કેવું રૂપ લે? ખાસ કરીને વળી, આવા સંપાદકો છપાવવાની લાલચે 'લખતા' હોય છે–કહેવાની કે વહેવાની લગનીથી પ્રેરાઈને સંપાદન ભાગ્યે જ કરતા હોય છે, વળી આપણે ત્યાં લોકકથા સંપાદકો મોટેભાગે છાપાનાં કટાર લેખકો કે જર્નાલિસ્ટો રહ્યા છે. એટલે છાપાંની આલમ સાથે સંકળાયેલા હોવાથી, એના વાચકોની રસરુચિને અનુસરતા જાણ્યે-અજાણ્યે થઈ જાય છે. એમને મન આ સાંસ્કૃતિક વારસો નહિ, કટાર માટેની રસિક સામગ્રી. આ સ્થિતિ હોય ત્યાં ગિજુભાઈની આ શિખામણ શિક્ષણ દૃષ્ટિએ ઉપકારક છતાં ખૂબ જોખમી ગણાય. તેઓ કહે છે ખરા, 'એવી વાર્તાઓમાં લોકભાપ ખાસ કરીને મોઢેથી

બોલાતી ભાષાનુ પ્રમાણ વધારે હોય છે ને એમા જ એની સુદરતા રહેલી છે ઉર હમેશ તે વાર્તાઓ કહેવા સાભળવાની ક્રિયામાથી પસાર થતી હોવાથી તેમા સ્વાભાવિકતા, સાદાઈ, એકગતિ અને સીધુ વહન પૂરા પ્રમાણમા હોય છે' (૧/૧૦૫) બીજી રીતે કહીએ તો લોકકથા તો અગણિત મુખ અને જમાનાઓના જમાનાઓનો રિયાઝ પામીપામીને ઘડતી ટીપાતી, વર્ષોની તાવણીમાથી પસાર થઈ, ચોક્કસ વસ્તુભાષારૂપ પામી હોય છે એમા જ્યા 'કલાપ્રાણ' ઓછો દેખાય કે 'સમતોલપણુ' ઓછુ દેખાય, કે 'વિકૃતિ' લાગે ત્યા એને મઠારી લેવાની એ હિમાયત કરે છે પણ 'કલાપ્રાણ', 'સમતોલપણુ' ને 'વિકૃતિ' કોને ગણવા ત ચર્ચ્યુ નથી, સપાદક કે કથક પર છોડવુ તે જોખમી છે અલબત્ત, કથક અને પુરાતત્ત્વવેત્તા વચ્ચે તેઓ ભેદ કરે છે પુરાતત્ત્વવેત્તા કથાને જેવી છે તેવી જાળવવાનુ વલણ લે, તેમ પણ ઉમેરે છે

વાર્તાને કહેવાયોગ્ય કરવા જતા 'કથનશૈલી' કેવી રાખવી તે પહેલો પ્રશ્ન 'કહેવાયોગ્ય વાર્તા સવાદથી, પ્રશ્નથી, વર્ણનથી, અલકારથી શરૂ થતી નથી એ તો એની સ્વાભાવિક સાદાઈમા જ આપણે હોઠે અને સાભળનારને કાને જઈને બેસે છે કહેનાર અને સાભળનાર વચ્ચે હૃદયે હૃદયનો તાર એકદમ સાધી દે છે પહેલુ જ વાક્ય વાર્તાના પ્રાણને વ્યક્ત કરે છે, અને દરેક વાક્યે તેને પ્રાણ ખીલતો ચાલે છે નથી એમા ક્ષેપક વર્ણનો આવતા કે નથી એમા પાત્રોના આતરવિચારોની શ્રેણીઓ આવતી' (૧/૧૦૭) મેઘાણીકૃત 'કુરબાનીની કથાઓ'માની બ્રાહ્મણની વાર્તાનો આરભ ટાકીને, એને વાચવા માટેનો કહી, કહેવા બેસીએ તે આરભ કેમ કરાય તે બતાવે છે (૧/૧૦૮) મેઘાણીકૃત સોનબાઈની વાર્તાનો દાખલો ટાકી, પોતે એને કઈ રીતે કથનયોગ્ય બનાવે તે આખી વાત આપી બતાવે છે (૧/૧૦૯થી ૧૧૩) 'વસન્ત'ના સ ૧૯૭૫ના માર્ગશીર્ષના અકમાથી 'ટીડો જોષી' ઉતારીને, એ કઈ રીતે કહેવા યોગ્ય બને તે લખી બતાવે છે ત્યા મેઘાણીની કે કેઈની ટીકા નથી કરતા, પણ દૃષ્ટાન્તોથી કથનશૈલી કળી જવાની ભલામણ કરે છે હરગોવિદ દા કાટાવાળાની 'ટચૂકડી સો વાતો'માથી બેહૂદા લિખિતરૂપનુ ઉદાહરણ ટાકી, એ જ કથા છમ્ વકુ-વાળી કેમ લખાય ન બતાવે છે અને સાદી સરળ, નિરલકૃત, સ્વભાવિક ગતિવાળી, એક જ મેળની શબ્દ પરપરાવાળી સાભળનારની જ બુદ્ધિકક્ષાને અનુસરતી ભાષા પ્રયોજવાની હિમાયત કરે છે પણ એ અઘરુ છે કહે છે 'લોકભાષા સ્વાભાવિકપણે સાદી જ છે **જો આપણને લોકભાષાનો બરાબર પરિચય** હોય તો સાદી ભાષાની શોધમા જવુ ન પડે' (૧/૧૨૭) 'દના તરવાડીની વાર્તા સાદી ભાષાના નમૂના તરીકે રજૂ કરે છે પણ આ

'લોકભાષા પરિચય' ને તેય પાછો 'બરાબર' પરિચય' છે ક્યાં? શણગાર વિનાની ભાષા જ જ્યાં ઊતરતી (અસાહિત્યિક) ગણાતી હોય, અને શબ્દપ્રભુત્વ આંજતું હોય, ત્યાં સરળતા રળવી ક્યાંથી?

ગિજુભાઈ કથનપ્રધાનવાર્તા માટે અનિવાર્ય ગણે છે મુખ્ય બે તત્ત્વો : (૧) સાદી-સીધી લોકભાષા; અને (૨) વસ્તુસંકલનના કે રચના. આ બીજા તત્ત્વની એમણે વિગતે સદૃષ્ટાન્ત ચર્ચા કરી છે. કહે છે: 'આખી વાર્તાના મંકોડા એટલા તો સપ્રમાણ અને... સંકળાયેલા હોવા જોઈએ કે વાર્તા એની મેળે સાઇકલની સાંકળ જેમ ફર્યે જાય.' (૧/૧૩૧) પ્રત્યેક વાર્તામાં એક મુખ્ય પાત્ર અને એક હેતુ હોય. એકાદ પ્રસ્થાનસ્થાન અને એક નિશાન હોય. એ બે વચ્ચે વાર્તાનો વેગ જળવાય એવી રચના જોઈએ. અંગોમાં એવી સપ્રમાણતા સળંગસૂત્રતા, સમતોલપણું જોઈએ. આડાંઅવળાં ડાળાંડાળી ન જોઈએ. 'કહેવા યોગ્ય વાર્તાનો પ્રવાહ આડોઅવળો ન વહેતાં સીધેસીધો વહેવો જોઈએ.' (૧/૧૩૨) વિષયાન્તર ન ચાલે. કહેવાની વાર્તા ને વાંચવાની, વચ્ચે આ મોટો ભેદ. અલબત્ત, સાંભળનારની સ્મરણ-ધારણશક્તિ પ્રમાણે વાર્તા લાંબી-ટૂંકી કરી લેવાય, કરવી જ જોઈએ. વાર્તાનો વિસ્તાર સંકોચ એના પર આધારિત એટલે જ બાળકોની કથા પ્રમાણમાં ટૂંકી, મોટેરાંઓની લાંબી હોય. બાળરામાયણ કે બાલમહાભારત પણ મૂળમાંથી ટુંકાવીને, બાળરુચિ સ્મૃતિધારણાશક્તિને અનુરૂપ બનાવી લેવાય. સંકલનને આમ શ્રાવકાનુસાર લંબાવવા-ટુંકાવવાની કળા કથકમાં જોઈએ. વળી એનો આધાર શ્રાવકને કેટલો સમય છે તેના પર પણ અવલંબે. ઉદ્યોગપરાયણ લોક માટે ટૂંકી વાર્તા; તો સમય વિતાવવા બેઠેલા માટે લાંબી. કેટલાક એક વાતે પણ ઊંઘી જાય; બીજા ન-પૂરી-થાય-એવી વાર્તા માગે. રુચિ પર વિસ્તારનો આધાર. ટૂંકી પણ રહસ્યગર્ભ હોઈ શકે. ઉપનિષદ-આખ્યાયિકાઓ એવી છે; જ્યારે પૌરાણિક કથાઓ લાંબી લચ! કલ્પનાશક્તિનો વિનિયોગ કરીને કથક વાર્તાને લાંબી-ટૂંકી કરી શકે; વાર્તાનો મૂળ રંગ જવો ન જોઈએ. 'વાર્તાની કલાને જે સમજી શકે છે, વાર્તાની વસ્તુસંકલના જે પી શકે છે, વાર્તાનો આત્મા જેના હાથમાં ભૂતની ચોટલી જેમ રહે છે તે જ માણસ વાર્તામાં સાચા રંગો પૂરી શકે છે.' (૧/૧૪૦)

વળી વસ્તુ જમાનાના આદર્શોને અનુરૂપ હોવું જોઈએ. વાર્તાકારને ગિજુભાઈએ સમાજહિતૈષી કલ્પ્યો છે. લોકશિક્ષક માન્યો છે. તથી એને માથે આ ફરજ (૧/૧૪૫) પણ લાદી! દૃષ્ટાન્તો આપે છે ત્યાં, મૂલ્યોની બાબતમાં, જરાય ચોખલિયા નથી લાગતાં. જમાનાથી થોડા આગળ હોય એમ લાગે છે : 'જૂની

વાર્તામાં જ્યાં યુવક યુવતી મળે ત્યાં પતિપત્ની થઈ જવા પ્રેરાય છે, તેને બદલે નવી વાર્તામાં યુવાન અને યુવતી સ્નેહી મિત્રો થઈ જાય એ પણ નવા જમાના પાસે ધરવા જેવો આદર્શ છે.' (૧/૧૪૬)

જેમ દરેક જોડકણું કાવ્ય નથી, તેમ દરેક બનાવ વાર્તા નથી. વાર્તામાં કહેવાવા માટેની યોગ્યતા જોઈએ. 'પાત્ર, પ્રબંધ, વસ્તુસંકલના રસ દૃષ્ટિબિન્દુ, પ્રવાહ, કલાયુક્ત ગોઠવણ, સ્વાભાવિકતા અને સરળતા વગેરે લક્ષણો સંપૂર્ણ વાર્તાના આવશ્યક લક્ષણો છે.' (૧/૧૪૭) એ અનુભવથી કળાય. ટુચકા વાર્તા નથી ઓઠાં વાર્તા નથી. ચોરને કોઈએ ભગાડયો એ ઘટના વાર્તા નથી, કજિયો કરતા છોકરાના મોમાં વીંછી પેઠો એ ભડક વાર્તા નથી, સદ્બોધશતકાદિ પુસ્તકોમાં છે તે વાર્તા નથી. જેમ વાર્તાના તેમ અવાર્તાના નમૂના પણ ગિજુભાઈ આપે છે. પોતાના જમાનાની બાળવાર્તાઓનાં પુસ્તકોને દૃષ્ટિક્ષેપે અવલોકી લે છે. આવા પુસ્તકોની કથાઓ વિષે સાધાર, સદૃષ્ટાન્ત તટસ્થ સીધો અભિપ્રાય બેધડક આપી દે છે. મેઘાણીભાઈ જેવાને પણ અવલોકનની એરણે ચડાવે છે.

જેમ સ્વભાષાની વાર્તા–અવાર્તા નાણી, એને કહેવા યોગ્ય કરવા પર ભાર મૂકયો, તેમ પરભાષાની વાર્તાઓને કહેવા યોગ્ય કરવાની કળા પર ભાર મૂકે છે. 'વિવિધતા... અને વિપુલતા ખાતર પરભાષાની વાર્તાઓ આપણે આપણી ભાષામા ઉતારવી જોઈએ.' (૧/૧૫૧) અંગ્રેજીમાથી ઉતારેલી, અ-ગુજરાતી જ રહેતી વાર્તાઓ બાબત લખે છે: 'ભાષા ફેરવવાથી આપણા ખવાસને રુચે ને બંધ બેસે તેવી વાર્તા બની જતી નથી. મડમને ગુજરાતી સ્ત્રીનાં કપડાં પહેરાવવાથી તે થોડી જ ગરવી ગુજરાતણ બને છે?' (૧/૧૫૨) વસ્તુ લઈને એને ગુજરાતી ઢાળામાં ઢાળવું જોઈએ. કીડામાંથી ભમરી બને, એમ થવું જોઈએ.

એક અંગ્રેજી વાર્તા–'The Bird of Shadows and the Sun Bird' ખાસ્સી ૭ પાનાંની–આખી ઉતારે છે; ને એનું ગુજરાતી–'બુલબુલ અને કમળા' આપે છે. મૂળનાં નામ-ઠામ, કપડાં, વાતાવરણ બદલ્યું. મૂળમાં જાદુગર વિષેની વાત આગાથા જાણે છે તે બહેનપણીઓ વચ્ચેની વાતચીતમાંથી; અહીં બુલબુલ જ એને કહે છે—એ ચમત્કૃતિભર્યો ફેર પણ કર્યો. મૂળમાં પંખી એક જ છે નાઇટિંગેલ; અહીં છેવટ બુલબુલ ને ચકોળ બન્ને છે ને છેવટે બન્ને બહેનપણીઓ બને છે. એકાકી છોકરીને આમ બહેનપણી પણ મળે છે આમ ભાષા ને વસ્તુ બન્નેમાં ફેરફાર થાય છે. ગુજરાતી વાંચતાં એ ભાષાન્તર કે રૂપાન્તર હોય એમ લાગતું નથી બીજું દૃષ્ટાન્ત એક પંજાબી કથાનું છે, Steel–કૃત 'Tales of the Punjab'માંથી 'The Death and Burial of Poor Hen-Sparrow'

લીધું છે. હકીકતે અહીં તો મૂળ પંજાબીનું સ્ટીલકૃત અંગ્રેજી રૂપાન્તર છે તેનું ગુજરાતી રૂપાન્તર થાય છે. મૂળ ચૌદ પાનાંની આખી કથા જ અંગ્રેજીમાં છે તેવી રજૂ કરે છે. એફ. એ. સ્ટીલબહેન પોતે પણ વાર્તાકાર (નવલકથાકાર) હતાં, સર્જક હતાં; એથી એમણે ખૂબ જ કુશળતાથી વાર્તામાંનાં મૂળનાં પંજાબી જોડકણાંને અંગ્રેજી પદ્યમાં ઉતાર્યાં છે, મૂળ જાણે અંગ્રેજી જ હોય એ રીતે! એવું જ અદ્ભુત ગુજરાતીકરણ-વારી જવાય એવું–ગિજુભાઈએ કર્યું છે. રૂપાન્તરકળાનું એ એક બેનમૂન ઉદાહરણ છે.

આમ વાર્તા આવવી–કહેવાવી જોઈએ. પ્રત્યેક કળાને કળા અને કારીગરી બન્ને પાસાં હોય. એનાં કરણ-ઉપકરણમાં કુશળતા કે ફાવટ જોઈએ, ને એના સમગ્ર ગ્રથનમાં કળા જોઈએ. વાર્તામાં પણ અમુક વિચાર, અમુક ભાવ–વગેરે કલાવિભાગ છે, ને એ સમતોલ ને પૂર્ણરૂપે વિકસે એ માટેનાં કરણ-ઉપકરણોનો વિચાર-વિનિયોગ એ કારીગરીવિભાગ છે. કલા જ મુખ્ય, ને કારીગરી ગૌણ. છતાં એ ગૌણ પણ અનિવાર્ય. 'કારીગરીના દેહ દ્વારા કલાનો આત્મા...દેખાડવાનો છે.' (૧/૧૯૩) યથાર્થ શબ્દોનો યથાસ્થાને વિનિયોગ એ કારીગરી છે; ઉચિત સ્થાને ઉચિત રસની ખિલવણી એ કલા છે. ગૌણ ચિત્ર કે વર્ણનને અઘટિત પ્રાધાન્ય ન મળી જાય એ જોવું જોઈએ. 'જે વાર્તા કહેનાર વાર્તાનું કેન્દ્ર સમજે છે તેનો ગમે ત્યાંથી વાર્તા શરૂ કરતાં આવડે છે, કારણ કે કેન્દ્રમાં ઊભો ઊભો તે વાર્તાની બધી ત્રિજ્યાઓ જોઈ શકે છે... વાર્તાની ભરતીને છેલ્લે પગથિયે વાર્તાને લઈ ગયા પછી જેને વાર્તાનો ઓટ કરતાં નથી આવડતો તે માણસની વાર્તા નિષ્ફળ જાય છે' (૧/૧૯૫) પરાકાષ્ઠાએ લઈ જઈ, ત્યાં થોડો વખત રાખી, ચડેલ ભરતીનું દર્શન કરાવી, પછી ઓટ સાધવી પડે. કેટલાક વાર્તાને માત્ર પાથર્યે જ જાય છે? પરાકાષ્ઠાએ લઈ જતાં ને વાળતાં નથી ફાવતું. કહેનારે પોતાના સ્વભાવને અનુરૂપ એવી વાર્તા પસંદ કરવી જોઈએ–જેમાં પોતે એકરૂપ થઈ શકે, પોતે કહેતાંકહેતાં જ આનંદ લઈ શકે એવી.

કેટલીક વાર્તા નાળિયેર જેવી હોય. પરિશ્રમે, ફળ આપે. એવી વાર્તાઓ વારંવાર સાંભળવી કે વાંચવી, એની ખૂબીઓ પકડવી, આત્મસાત્ કરવી. એની પ્રમુખ કલ્પના પરખવી, એનો વિચાર પકડવો. વાર્તાનો પ્રત્યેક બનાવ જાણે પોતાના અનુભવનો હોય એમ કરવું. વાર્તા મોઢે કરવાની જરૂર નથી, પણ એનું કેન્દ્ર પકડવું. (ગિજુભાઈ 'મોટિફ' વગેરેથી પરિચિત લાગતા નથી) 'બેશક વાર્તાની શોભારૂપ અને પ્રાણરૂપ શબ્દો, તેના પ્રાસાનુપ્રાસ. તેના ઘરગથ્થુ વાણીના ખાસ પ્રયોગો; જોડકણાં, કવિતા ને વાર્તામાં આવતાં પુનરાવર્તનો તો વાર્તા

કહેનારને મોઢે જ હોવા જોઈએ અને તે અક્ષરશ જ' (૧/૨૦૦) લોકકથા-કથકની અનિવાર્યતા પણ આ જ છે કેવળ અભ્યાસથી સહેજ કથાકથન ન થાય શાસ્ત્ર શીખ્યે વાર્તા ન પ્રગટે એનો મહાવરો કેળવવો જોઈએ

વળી ભાવાભિવ્યક્તિમા અભિનય પર ઝાઝો ઝોક ન આપવો જોઈએ. 'માત્ર અવાજથી ભાવ વ્યક્ત કરી શકીએ ત્યા સુધી હાથ, પગ કે બીજી ઇન્દ્રિયોની મદદ વિના ભાવ વ્યક્ત કરવાની-ખૂબી સિદ્ધ કરવામા વાર્તાકારની કુશળતા છે' (૧/૨૦૦) વાર્તા એ વાચિક કળા છે એમા ભાવનુ સૂચન હોય અભિનય નહિ પોતે પાત્ર નથી, સૂત્રધાર છે એ ન ભુલાય 'અભિનય કરવામા ખૂબ કૃપણતા રાખવાની જરૂર છે' (૧/૨૦૧) એથી શ્રોતાની કલ્પનાને પૂરો અવકાશ રહે 'વાર્તા એ શબ્દચિત્ર છે, અને તેથી વાર્તાશ્રવણ એ કલ્પના વિષય છે' (૧/૨૦૨) એ શબ્દચિત્રની ગતિને અવરોધે એવુ કશુ ન ચાલે, એમ વાર્તાને પોષક રંગ ચિત્રો કે રૂપચિત્રો પણ જરૂરી નથી એ વિઘ્નકર્તા છે રસભંગકર્તા છે એ જ રીતે બાળક પાસે વાર્તાનુ પુનઃકથન કરાવવુ પણ બિનજરૂરી છે વાર્તા કઢાવીને ભાષા ઘડવાનો મોહ પણ શિક્ષકે છોડવો વાર્તાકથન અને પ્રતિકથનની ક્રિયાઓ એકી સાથે ન સંભવે

વાર્તામા આડંબર કે અત્યુક્તિ ન ચાલે વિષયાન્તર કે અવાન્તર કશુ ન ચાલે મોટા બરાડા કે ખોટા હાવભાવ ન ચાલે વાણીમા સ્પષ્ટતા જોઈએ વાર્તામા ન ઉતાવળ, ન ઢીલ વાર્તા જાતે જ એનો વેગ સૂચવે છે બાકી મધ્યમ ગતિ જ ઇષ્ટ 'વાર્તા કહેનારે કહેતી વખતે એક બાળક તરીકે એ વાર્તાનો આનંદ લેવાનો છે, તેમ જ પોતાની વાતો કોઈ બીજો કહેતો હોય અને પોતે તે સાભળતો હોય એવી તટસ્થતા વાર્તા પ્રત્યે રાખવાના છે' (૧/૨૦૯)

આમ, પ્રથમ ખંડના ૨૧૦ પાનામાના પાચ પ્રકરણોમા ઉદ્દેશ પસંદગી, ક્રમ, વાર્તાને કહેવા યોગ્ય કેમ બનાવવી તે, અને કેવી રીતે કહેવી તે એટલુ ચર્ચાયુ. આમાના બીજુ (પસંદગી), ત્રીજુ (ક્રમ) અને ચોથુ (કથન) એ પ્રકરણોની ચર્ચા ઊંડી, અભ્યાસયુક્ત અને મૌલિક છે તેમાય મોટામા મોટુ પ્રકરણ ચોથુ છે તે ઉદાહરણોથી, પોતે જ આપેલ ને ઉકેલેલ મનોયત્નોથી, અનુભવ-અભ્યાસ બન્નેના તારણોથી ખૂબ ઉપયોગી છે આ ચર્ચા પંડિતભોગ્ય ન રહેતા વ્યવહારુ ઉપયોગ માટેની બની છે

બીજા ખંડના ૧૭૭ પાનામા પ્રકરણો આઠ છે ખંડ પાડવા છતા પ્રકરણ ક્રમ સળંગ રાખ્યો છે છઠ્ઠું પ્રકરણ એક સાદ્યંત સુંદર સ્વતંત્રરૂપમા ધ નિબંધ બને છે એમા 'વાર્તા કહેવાનો સમય' એ વિષય છે અનુકૂળ સમય તો

નિરાંતનો, રાતનો. અપવાદમાં ભાગવતાદિ કથાઓ કે શાળામાંના નિયતસમયના તાસો જેવું ઘણું ગણાવાય. પણ એ અપવાદ પણ રાતના સમયની ઉત્તમતા પુરવાર કરે. એમ તો કેટલીક વાતો ચોક્કસ સ્થળસમયની પણ હોય. દાખલા તરીકે

(૧) વારતહેવારની વાતો;

(૨) ઋતુઓની કે અન્ય નિસર્ગની વાતો;

(૩) પ્રસંગાનુસાર (આગ, અકસ્માત, સાપ નીકળતાં. કોઈને વળાવતી વેળા, પંથ કાપતી વેળા) થતી વાતો; (આવી વાતો વાર-તહેવાર કે ઋતુએ અધીન નથી.) પંથ કાપવા અંગેની સરસ વાર્તા ઉદાહરણ રૂપે ગિજુભાઈ આપે છે.

(૪) સ્થાનબદ્ધ વાતો; (પાળિયા, કોતરો, નાળાં, સરોવર; વાવ, ડુંગરધારો, ગુફા, થાનકો, વન, વગેરે સ્થાનોને લગતી દંતકથાઓ જે તે સ્થાનની વાત નીકળે ત્યારે થાય.)

(૫) કેટલીક વ્યક્તિઓ સાથે જોડાએલી વાતો.

વળી કેટલીક વ્યક્તિઓ પોતાની ધૂનના સમયે જ વાત માંડી શકે. ડાયરાની 'અફીણઉગી'વાતો ડાયરાને સમયે જ ચાલે. ધંધાદારીઓ વળી નવરા પડે ત્યારે જ વાતો કહી-સંભળાવી શકે.

અહીં આ નિમિત્તે વાતોના કેટલાક સ્થળસમયગત પ્રકારોનો વિચાર થયો છે. પણ પ્રકરણ સાતમું ને આઠમું બન્ને વાર્તા કરતાં શિક્ષણને જ દષ્ટિ સમક્ષ રાખીને લખાયાં છે. 'વાર્તાનો વિશિષ્ટ ઉપયોગ'માં હકીકતે વાર્તાના ઉપયોગની વાત જ નથી; કોઈ પણ વિષયને વાર્તારૂપ આપીને શિક્ષણના સાધન તરીકે વાપરવાની હિમાયત છે. વાર્તાની વ્યાખ્યાનું પરિઘ પણ અહીં સારી પેઠે વિસ્તરી ગયું છે. કેટલાંક કથનો અગાઉનાંની સાથે મેળ ખાતાં નથી. અગાઉ અનેક વાર વાર્તા-અવાર્તાની ચર્ચા કરી છે (ખંડ ૧, પૃ. ૧૪૭-૫૦). પાત્ર, પ્રબંધ, વસ્તુસંક્લન... વગેરે હોય તો જ વાર્તા કહેવાય એમ કહ્યું છે. (૧/૧૪૭) કેવળ ઘટના વાર્તા નથી એમ કહ્યું છે. અનેકવાર કલ્પના પર તો ખાસ ભાર મૂક્યો છે. અહીં કહે છે : 'વાર્તાઓ એટલે કલ્પિત વાર્તાઓ જ એમ સમજવાનું નથી. જેમાં વાર્તાના અંશો છે તે બધી હકીકતોના સમૂહો તે વાર્તાઓ જ છે.' (૨/૨૯) કોઈ પણ વિષયની રસિક વાર્તાત્મક માહિતી વાર્તા બને, એમ કહે છે ! જોકે પાછા ચોખવટ કરે છે : 'વાર્તાઓ સ્વતઃ જ સાહિત્ય હોય એ એક પ્રકારની સામગ્રી છે, જ્યારે સાહિત્યની દષ્ટિને પોષે એવી હકીકતો વાર્તારૂપે ગોઠવવી એ બીજા પ્રકારની સામગ્રી છે. (૨/૩૦-૩૧) અહીં 'સાહિત્ય'ને જ

'સામગ્રી' ગણી છે! એ એક પ્રકારની, આ બીજા પ્રકારની! કોઈ પણ વિષયને, એમને મતે, વાર્તા દ્વારા શીખવી શકાય, એમાં તો મતભેદ ભાગ્યે જ હોય. 'વાર્તા દ્વારા શિક્ષણ આપવાની વિચારણા સંભવિત છે.' (૨/૩૨) વાર્તાનો ઠાઠ જોઈએ. (૨/૩૮) 'હકીકતોમાંથી શિક્ષકને વાર્તા બનાવી લેતાં આવડવી જોઈએ.' (૨/૪૦) 'શિક્ષકના હાથમાં... વાર્તા એક પ્રબળ સાધન છે.' (૨/૪૨) એની ક્યાં ના છે? અહીં વાર્તાના ઉપયોગની ચર્ચા છે, વાર્તાની નહિ. આ શિક્ષણદૃષ્ટિએ થએલું લખાણ છે, વાર્તાવિચાર નથી.

એ જ રીતે આઠમું પ્રકરણ પણ શિક્ષણ વિષયક છે. એમાં તો સ્વાનુભવકથા પણ વચમાં વચમાં આવે છે. એ રસિક છે. અહીં શિક્ષણમાં નાટ્યપ્રયોગોની ઉપયોગિતા ચર્ચાઈ. આ નાટ્યપ્રયોગો માટે વાર્તા ઉપયોગી થઈ પડે. શિક્ષણ દૃષ્ટિએ આ બંને પ્રકરણો ઉપયોગી, વાર્તા વિવેચનની દૃષ્ટિએ આ ચર્ચા અવાન્તર. બંનેમાં શાસ્ત્રચર્ચા થંભે છે. અહીં પણ કલ્પના અને વાસ્તવિકતાના ભેદની થયેલ ચર્ચા (૨/૫૮) નોંધપાત્ર છે. આ પુસ્તકમાં અનેક સ્થળે થયેલો કલ્પનાવિચાર મહત્ત્વનો છે.

નવમું પ્રકરણ 'વાર્તાનું' કથન અને નીતિશિક્ષણ અંગેનું છે. પ્રથમ ખંડના પ્રથમ પ્રકરણમાં જ ઉદ્દેશની ચર્ચા કરતાં 'નીતિઅર્થે' વાર્તા'નો એમણે વિરોધ કર્યો છે જ. એ ચર્ચા અહીં ફરી વિગતે ને વધુ ભારપૂર્વક દુહરાવાઈ છે. દૃષ્ટિબિન્દુ બહુ સાફ છે : (પણ અગાઉ શિક્ષણાર્થે વાર્તાપ્રયોજનની વાતના સંદર્ભે પણ આ કથન, જુઓ જોઈ, કેવું લાગે છે?) "વાર્તા ગોળી ઉપર સાકર લગાડેલી કડવી દવા જેવી નથી, એ પોતે જ એક મીઠી દવા છે. વાર્તા પોતે જ પોતાની શક્તિ ધરાવે છે. વાર્તામાં રહેલ ગૂઢ બોધને સમજાવવા માટે વાર્તાનું પ્રયોજન નથી, સ્વયં મહત્ત્વની છે, એ સ્વાયત્ત છે, કેવળ સાધન નથી, એ કલાદૃષ્ટિ અહીં પ્રગટ થાય છે. નીતિની અલગ વાત કરનારને ગિજુભાઈ દંભી કહે છે. આખું પ્રકરણ અસાધારણ ઉષ્માથી લખાયેલું છે. મુક્તદૃષ્ટિએ, બદ્ધમત થયા વિનાના ચિન્તનના ફળ રૂપે લખાયેલું લાગે છે. કેવળ ગાંધીવાદી અસર હોત તો જરા જુદી રીતે લખાયું હોત, અહીં એ શિક્ષણવાદી છે ખરા, પણ વાર્તાનું વાર્તા તરીકેનું મહત્ત્વ પરખનાર છે. બ. ક. ઠા.એ હ. પ્રે. ત્રિવેદી સંપાદિત "કાઠિયાવાડની જૂની વાર્તાઓ"ની પ્રસ્તાવનામાં લખ્યું છે તે અહીં યાદ આવે છે : "આવા સાહિત્યના સંબંધમાં અથવા તો સાહિત્ય અને કલાના આખા પ્રદેશ વિશે નીતિનો સવાલ જ્યારે જ્યારે આગળ કરવામાં આવે છે ત્યારે મોટે ભાગે સમજફેર, જીવન્ત કલ્પના શક્તિની ઓછપ અને ખોટા ગ્રહ જ તેના

મૂળમાં હોય એમ મને તો લાગે છે."

ગિજુભાઈ તો અહીં સખત આકરા બન્યા છે : "આવી વૃત્તિવાળા નીતિના શિક્ષણને નામે પોતાનામાં રહેલ અનીતિને બીજાના લોહીમાં ભોંકીને દાખલ કરે છે. આથી જ જેમ જેમ નીતિશિક્ષણ વધતું જાય છે તેમ તેમ દંભ વધતો જાય છે. ને દંભ એ નાગાઈ કરતાં વધારે ભયંકર છે." (૨/૬૯) "નીતિ-શિક્ષણ માણસને આત્માની સ્વતંત્રતામાંથી ભ્રષ્ટ કરવાનો પ્રયત્ન કરે છે." (૨/૭૧) નીતિ તો આચારનો વિષય હોય, વાર્તાનો નહિ. અહીં કેટલીક ઊંડી સાફ વિચારણા મળે છે. માનવની સ્વાયત્તતા એટલે શું (૨/૭૦), માનવ માનવ બને એ કેમ જરૂરી તે બતાવ્યું છે. નીતિ હકીકત કે વિગત આપે, 'રહસ્ય' નહિ. વાર્તા રહસ્ય આપે હકીકત નહિ. આ વાત (૨/૭૨) વિગતે સ્પષ્ટ કરે છે. નીતિઉપદેશકથા જે શ્રોતા સ્વીકારે છે. તે 'રહસ્ય' નહિ, પણ એક વિગત જ સ્વીકારે છે! એ એના પર લદાય છે. એથી એની સ્વતંત્રતા હણાય છે. રહસ્ય તો સુવાસ છે. એ દેખાડી–આપી ન શકાય, પામી–અનુભવી શકાય. નીતિ આચારમાંથી પમાય, વાચાથી નહીં. "સાર કઢાવવો એટલે વાર્તાનું વિષ કઢાવવું. માણસનો સ્વભાવ એવો છે કે એના ઉપર જે લાદવામાં આવે છે તે જ એને ગમતું નથી, પણ એ જ વસ્તુ જ્યારે માણસ પોતાની ઇચ્છાથી સ્વીકારી શકે છે ત્યારે તેનો ખરો લાભ મળે છે." (૨/૭૭)

કેટલાક વળી કલ્પિત વાર્તાને જ અસત્ય ગણે છે! વાર્તાની દૃષ્ટિએ સાચા અને કલ્પિત બનાવોમાં તફાવત નથી." (૨/૭૮) એ ચર્ચા તાત્ત્વિક ને ઊંડી છે. વાસ્તવિકતા અને કલ્પના વચ્ચેનો સંબંધ ગિજુભાઈ બતાવે છે, અને શિષ્ટતા અને નીતિ વચ્ચેનો ભેદ બતાવે છે. વળી કેટલીક ગ્રામ્યતા એ અનીતિ નથી એ સ્પષ્ટ કરી, ખરેખર ગંદી વાતો "નીતિના સાર્વત્રિક અને સર્વમાન્ય સિદ્ધાંતોનો ભંગ કરતી" વાર્તાઓનો ઉચ્છેદ કરવા કહે છે. (૨/૭૯) પણ વાર્તાના નામે નીતિનો ઝંડો ફરકાવવાના એ વિરોધી છે: "જેમ હિસ્ટિરિયા એ જાણ્યેઅજાણ્યે માણસે પોતે જ પોતાના મગજમાં દાખલ કરેલ અને વિકસાવેલ રોગ છે, તેમ જ નીતિમયતા, નીતિમયતાની ધૂન, ગ્રામ્યતાનો વિરોધ, એ પણ એક જાતની રોગગ્રસ્ત મગજની દશા છે. એ રોગ માણસે જાતે જ પેદા કરેલ છે." (૨/૮૦) આ રોગનાં મૂળ ઊંડાં છે. પૂર્વજન્મના સંસ્કારો, સમષ્ટિના વિકાસનું ફળ, પૂર્વજોનો વારસો, ગર્ભાવસ્થામાં પડેલી અસર, સમાજની અસર —આ મુખ્ય છ સંસ્કારો કારણભૂત છે. (૨/૮૧) કેળવણીએ માણસને એના પરથી ઊંચો ઉઠાવવો જોઈએ, એને તાબે થતાં શીખવું ન જોઈએ, પ્રણાલિકાબદ્ધ ન

કરવો જોઈએ. હકીકતે તો માણસનો વિકાસક્રમ આવો છે : "માણસ ધીમેધીમે જડતામાંથી ચેતનને પામતો ગયો છે, અશ્લીલતામાંથી ગ્રામ્યતામાં ગયો છે, ગ્રામ્યતામાંથી શિષ્ટતામાં ગયો છે, ને તેમાંથી મનુષ્યત્વમાં ગયો છે." (૨/૮૨). આ સ્વાભાવિક ક્રમને કેળવણી અનુસરે. માણસને માણસ બનાવે.

ગિજુભાઈ સુધારાનો દંભ આટલો વહેલો પારખી ગયા છે! (આજે હોત તો શું કહેત?) આજે પણ આ ચોસઠ વર્ષ પહેલાં છપાએલું કેટલું સાચું છે! "જેમજેમ સુધારાનો દંભ વધે, જેમજેમ ઉપરના દંભનું પડ જાડું થાય તેમતેમ ગુપ્ત ગ્રામ્યતાનું બળ પ્રબળ બને છે, ગુપ્ત અશ્લીલતામાં વધારે રસ પડે છે. જે લોકોને દેખીતી ગ્રામ્યતા સ્વાભાવિક છે, તે લોકો વ્યવહારમાં કે જીવનમાં થોડા જ ગ્રામ્ય છે. જે લોકો પોતાના સ્વાભાવિક જીવનમાં અશ્લીલ નહિ તો ઘણા જ અસભ્ય લાગે છે તેઓ પોતાના નીતિના જીવનમાં ઘણા જ શુદ્ધ હોય છે. આફ્રિકાના જંગલી લોકોમાં ઓછામાં ઓછો વિકાર છે. પણ આપણા સુધરેલા અને કપડાં પગથી માથા સુધી ઢંકાયેલા લોકો વિકારોથી ભરપૂર છે એ સાબિત કરવા માટે પુરાવાની જરૂર નથી." (૨/૮૩) "ગામડિયા લોકો શિષ્ટ શહેરીઓ કરતાં વધારે નિર્દોષ હોય છે." (૨/૮૪).

ગ્રામ્યવાર્તાઓ હકીકત વિનોદની હોય છે. વિનોદ ગ્રામ્ય છે...રમણભાઈનું 'હાસ્યમંદિર' પણ એવું લાગશે. હકીકતે "ગ્રામ્યતામાં આજે સમાજનો વિનોદ છે." (૨/૮૫) ગ્રામ્યતામાંથી કાળક્રમે છૂટવા પણ વૃત્તિને ઉન્મુક્ત કરી દેવા પણ, આવી વાતો થોડો કાળ જરૂરી ગણાય. ઉચ્ચ વિનોદ આવતાં પછી, કદાચ, આ વાતો જરૂરી નહિ રહે. વળી આવી વાતો જાતે 'હલકા વિનોદના ચાડિયા' જેવી હોય છે. એ વાતો હલકી વસ્તુઓની ઘૃણા ઉપજાવતી હોય છે. સમાજની ક્ષુદ્રતા ઉપસાવતી હોય છે. એથી નુકસાન નહિ, ફાયદો છે.

આમ વાર્તામાત્ર સંબંધી જે કેટલાંક પાયાગત કલ્પના-વાસ્તવ, વાસ્તવ તે જ સત્ય કલ્પનામાત્ર અસત્ય તેથી ત્યાજ્ય; કથામાત્ર બોધક, નીતિબોધ સાથે એનો અવિનાભાવિ સંબંધ; કથાનો નીતિનો કે અશ્લીલતા સાથેનો સંબંધ; અશ્લીલતા ને ગ્રામ્યતા; કથાની હેયોપાદેયતા—કથા વિષેના આવા આવા પાયાના પ્રશ્નો અહીં ગિજુભાઈએ વિગતે, ઊંડાણથી, તત્ત્વ ને વ્યવહાર બન્ને દૃષ્ટિએ, તટસ્થતાથી, વેધકતાથી, શુદ્ધ શૈક્ષણિક દૃષ્ટિએ છતાં કલામીમાંસકની દૃષ્ટિએ છણ્યા છે. કથામાત્ર હેય, એ કથા પરનું એક આરોપનામું એમની વકાલતથી નિર્મૂળ થાય છે. ગાંધીયુગના સમાજસુધારાના ધીકતા કાળે એવું તટસ્થ અવલોકન મળ્યું, એ ગિજુભાઈની કથાનિષ્ઠાનું, એમના સાચા કથાનુરાગનું પરિણામ છે.

લોકકથાના અભ્યાસમાં, એની સામગ્રીની દૃષ્ટિએ, અનીતિ ને ગ્રામ્યતા બન્ને મુદ્દા વિચારવાના આવે જ, ત્યારે આ વિવેચન ખપમાં આવે એવું છે. ઉદ્દેશવાળા પ્રથમ પ્રકરણમાં તેમ જ પછી અન્ય અનેક સ્થળે વારંવાર કથાગત નીતિ વિષેનો એમનો મત પુનરુક્ત થાય છે. છતાં અહીં વિગતે છણાવટ થઈ છે તે જોતાં આ ચર્ચા કથાનુબંધી છે, અને મહત્ત્વની બની છે. એક વાતનો જાણે છેડો આવી જાય છે. એટલી એ સ્પષ્ટ છે.

પછીનું પ્રકરણ 'લોકવાર્તાનું કથન અને કલ્પનાશક્તિ' વિષેનું છે. પ્રાસંગિક રીતે લેખક આ મુદ્દાને પણ અનેક સ્થળે ચર્ચી ચૂક્યા છે. અહીં વિસ્તારથી મૂકે છે. લોકવાર્તા કલ્પનાને ખીલવે છે, એ બાબતમાં મતભેદ નથી, પણ કલ્પના ને સત્યના સંબંધ બાબતમાં હજી શંકાકુશંકા ચાલે છે. કલ્પના સત્ય વિરોધી નથી. ઊલટું વાસ્તવની પાર લઈ જનાર છે. ભૂતકાળ ને ભવિષ્યમાં એના વડે જવાય. અનન્ત અંતર અને અગમ્ય તત્ત્વો સુધી એના વડે પહોંચાય. વાર્તાઓ કલ્પનાશક્તિ ખીલવે એનો અર્થ એ કે તે સૂક્ષ્મ, દૂરસ્થ, ઇન્દ્રિય-પર, બુદ્ધિથી અગમ્ય એવી સૃષ્ટિને સમજવા-માણવાની શક્તિ આપે. સાહિત્ય-દૃષ્ટિ આપે. રૂપદૃષ્ટિ આપે. એવી દૃષ્ટિ વડે જ ઉપનિષદો મળ્યાં, પુરાતત્ત્વીય શોધો સાંપડી. એવી દૃષ્ટિને કારણે જ મહાપુરુષોને પોતાના જમાનાથી આગળ જોવાની ભાવિ દૃષ્ટિ મળે છે.

ભિન્નભિન્ન વસ્તુઓમાં રહેલી વાસ્તવિકતાને કલ્પનાદૃષ્ટિ એકરૂપ આપી શકે છે. એક ચિત્રમાં એકી સાથે સૂર્યાસ્ત, નિર્મળ સરોવર, વૃક્ષો, કુંજ, ભૂરા ડુંગરા, એકાદ કિસ્તી બધાંનું સંયોજન ચિત્રકાર કરી શકે છે તે કલ્પનાને પરિણામે. 'આવું જ વાર્તાઓનું છે. હરેક વાર્તા કલાની કૃતિ છે અથવા શબ્દચિત્ર છે... સાચી છે એમ નહિ. આથી જ ઇતિહાસ અને વાર્તા એકબીજાથી જુદા પડે છે.' (૨/૯૩) દંતકથા કે ઐતિહાસિક કથા પણ ઇતિહાસ નથી. કથાપાત્ર એ સાચું ચરિત્રકથન નથી. છતાં એ ગપ્પાં નથી. વાર્તા કલ્પિત હોય છતાં એમાંના બનાવો એ કથાની દુનિયામાં સંભવિત હોય. જીવનની છૂટીછવાઈ હકીકતો અહીં સુસંકલિત થાય છે, એ રીતે વિચ્છિન્ન રહેતી જીવનવિગતોને સ્થાને જીવનનું સંયોજિત ચિત્ર મળે. વાર્તાનું પાત્ર જીવનમાં નથી, પણ જીવનનાં પાત્રો વાર્તામાં છે—જીવનમાં અનેક માણસોમાં જોવા મળતાં માનવીય લક્ષણો આ પાત્રગત વ્યાપકજનમાં તરત કળાઈ જાય એ રીતે નજર ચડે. જીવનમાં બનતા દુઃખદ બનાવો સૌને નથી સ્પર્શી શકતા; કલામાંના બનાવો પ્રત્યેક સહૃદયને પિગળાવે છે.

અલબત્ત, એ કલ્પના યથાર્થ હોવી જોઈએ. તો જ પાત્રમાંનું વાસ્તવ્ય પકડાય; કલ્પના જ અયથાર્થ હોય તો ન પકડાય. વળી કથાને તો, તે કલ્પિત જ છે સાચી નથી એવા ખ્યાલ સાથે જ સાંભળીએ છીએ, એથી જ એમાં રસ પડે છે. એ વાસ્તવ છે એમ માન્યું હોત તો પછી કાંઈ જુદું મળ્યા બદલ રસભંગ થાત. આ તો પહેલેથી સ્વીકારેલી બાબત છે. મિયાં-બીબી, ચકા-ચકી કે દેડકા-દેડકીની વાત સાંભળી કોઈ એવાં બનવાનું ના જ ઇચ્છે. એ પાત્રોને રૂપક તરીકે આપોઆપ સ્વીકારે. વાર્તામાં કાગડો કે ચકલી, નદી કે વૃક્ષ...વાતો કરે, એ સહેજ જ નહિ ચમત્કારભર્યું સત્ય બને છે. એ બાબતમાં કોઈ ભ્રમમાં રહેતું જ નથી. 'જેના કપાળ પર જ લખેલું છે કે અમે ખોટી છીએ, તે વાર્તાઓ બાળકને ઠગી શકતી નથી.' (૨/૯૭) વાર્તામાં ઠગો આવે, પ્રપંચો આવે, એ ધડારૂપ બને છે. લોકવાર્તા તો ગુણોનો જ પક્ષ લે છે. દુર્ગુણોને ધિક્કારે છે. 'વાર્તાઓનાં પાત્રો માટે વાર્તાનો પોતાનો જ પિનલકોડ અને *સમાજશાસ્ત્ર કે નીતિશાસ્ત્ર તૈયાર જ હોય છે.' (૨/૯૮)* કલાત્મક ન્યાય કે કાવ્યન્યાયની અધરી ચર્ચા અહીં આસાનીથી રમતાંરમતાં ગિજુભાઈ આપી દે છે.

કથક કે કહેનાર પર આધાર ખરો. એણે વાર્તાના આ નીતિશાસ્ત્રનાં, સમાજશાસ્ત્ર કે પ્રાયશ્ચિત્તશાસ્ત્રનાં સ્થાનો કળી લઈને આપોઆપ એ નજરે તરી આવે એમ કરવું પડે. વાર્તાઓમાં સમાજની ભૂતકાળની સ્થિતિ, વર્તમાનની સ્થિતિ, ભાવિ સમાજની સ્થિતિ ત્રણેય હોય આદર્શ હોય પણ, ને ન પણ હોય. રામકથામાં છે, પણ સમાજના આદર્શો ને નીતિધોરણો બદલાતાં રહે છે. તેથી કથકની જવાબદારી વધે છે. કોઈથી છેતરાવું નહિ, પણ છેતરવામાં પાપ નથી, એવી છાપ પાડતી ચતુરાઈની વાતો કે મુક્ત સમાજના સ્ત્રી-પુરુષના મુક્ત સહચારની વાતો સ્વસ્થ સમાજ માટે નીરોગી ન ગણાય. એવી વાતોને યોગ્ય દષ્ટિબિન્દુવાળી કરી લેવી પડે. ચતુરાઈની વાતોને દયા ખાઈએ એવી કરીએ; ભયની વાતોને નિર્ભયતા કેળવવા વાપરીએ; ઈશ્કની વાતોને કુટુમ્બપ્રેમમાં ઢાળીએ; વહેમની વાતોને વિજ્ઞાનદૃષ્ટિએ જોવાય એવી કરીને મૂકીએ વાર્તાકથનમાય આમ વિવેક તો વાપરવો પડે. ત્યાં કલ્પનાને કામે લગાડીએ. કલ્પના તો વાસ્તવ કરતાંય વધુ અદ્દભુત છે.

લોકકથામાં ઘણી વાર વહેમો આવે છે. એક સમયનો વહેમ બીજે કાળે હકીકત પણ ઠરે. વળી વહેમો પણ રૂપકાત્મક હોય છે. શ્રદ્ધા કે આસ્થાનું એક રૂપ હોય છે. ક્યારેક એકને મન વહેમ એ બીજાને મન હકીકત પણ હોય. આ ચર્ચા અહીં કંઈક ઊણી ઊતરે છે. વહેમનો બચાવ ગળે નથી જ ઊતરતો.

ગિજુભાઈ કહે છે : 'ભૂતપ્રેતાદિ વૈજ્ઞાનિકોને મન વહેમ છે પણ અધ્યાત્મવિદ્યાથી કે યોગવિદ્યાથી માણસ એ યોનિઓનો સાક્ષાત્કાર કરી શકે છે.' (૨/૧૦૨) 'પરીઓની વાતો આજ દિન સુધી વહેમી મગજની કલ્પના હતી; હવે તો પરીઓના ફોટા બહાર પડ્યા છે.' (૨/૧૦૨) 'ભૂતપ્રેત છે એ હકીકતોથી આપણે બાળકને વાકેફ કરીએ.' (૨/૧૦૫) આ તો હદ થઈ છે ! તદ્દન અગ્રાહ્ય. કલ્પનાની વકાલત કરતાંકરતાં છેક અહીં પહોંચ્યા ! વાર્તાનું સત્ય તે વાસ્તવનું પણ હોવું જ જોઈએ એવું કોણે કહ્યું ? એ પોતેય એવા મતના તો નથી !

વળી આગળ ભૂતપ્રેતાદિના વહેમને એમણે જ નિંદ્ય ગણ્યો છે. નાનપણમાં પોતે જ સ્મશાનમાં જઈને એક તાંત્રિકને કેવો ખુલ્લો પાડેલો તે વાત કરી છે. પાછળ સ્પષ્ટ રીતે આવી વાતોને 'ભયંકર લોકસાહિત્ય' લેખીને, ઉમેર્યું છે : 'આટલા સુધર્યા છીએ એમ કહેવાનો દાવો કરીએ છીએ;...છતાં આ ભૂતપ્રેતની વાતોમાં માનનાર ને રસ લેનાર જનતાનું માનસ હજી જંગલી પ્રજાના માનસથી ઊંચે ચડ્યું નથી.' (૨/૧૨૭) આ પરસ્પરવિરોધી વિધાનો એમનાથી થઈ ગયાં છે. કલ્પનાના બચાવનામાના અત્યુત્સાહમાં આમ થયું હશે ? આવા ઉત્સાહમાં ભલામણ કરી છે : 'નાસ્તિકતા તરફ જવા કરતાં વહેમ તરફ જવું.' (૨/૧૦૨)

અલબત્ત, જેમ 'આ કલ્પના છે' એમ સ્વીકાર્યા પછી આપણા જગતનું જે અવાસ્તવિક લાગે તે પણ વાર્તાપૂરતું, વાર્તાજગતસાથે સહજાનુસંધાને જોડાએલું હોય તો, સ્વીકાર્ય બને છે–તેય વાર્તાની દુનિયા પૂરતું જ. વાનરમાત્ર કૂદે તો ખરો, પણ દરિયો ન ઠેકી શકે. કથા જો એવી હોય તો એમાં એ 'કલ્પના' સ્વીકાર્ય બને. આવું વહેમનું પણ ગણાય, એમ કહેવું જોઈતું હતું. વળી જે કથાઓ વહેમની છે તે અમુકતમુક લોકોની મનઃસ્થિતિ બતાવે છે, એ પણ લોકકથાનો શ્રોતા કેમ ન જાણે ?

પણ ગિજુભાઈનો વિચારદોર પાછો પકડીએ. ભયની વ:તો અનુપકારક ખરી, પણ ભયના તત્ત્વને નવી દષ્ટિથી જોતાં શીખી જવું પડે. શુકન-અપશુકનને ફેરવી શકાય. વળી, ભયોના પરિચયથી જ તેનું ભયંકરપણું ઘસાઈ જવાનો સંભવ ખરો. કેવી રીતે, એ વાતનો ક્રમે પણ કોઈ ગળે ઉતરે એવો ખુલાસો અહીં મળતો નથી.

'લોકવાર્તાનું સાહિત્ય' એ અગિયારમું પ્રકરણ છે. પ્રગટ થયું એથી અનેકગણું લોકસાહિત્ય હજી લોકકંઠે છે. આબાલવૃદ્ધનું રંજન, બાળકનું પારણું, દર્દીની રાહત, અનિદ્રિતાની નિંદર, ઘાયલનું ઔષધ, નવરાનો સમય, ને

જેવાનાં નામો-કામોનો કોઈ ઉલ્લેખ નથી. જો કે આપણે ત્યાં એ કાળે સુલભ મહત્ત્વના બધા કથાગ્રંથો એમણે જોયાં-વાપર્યાં હોય એની પ્રતીતિ થાય છે. એવા કથાભંડારોની વિસ્તૃત યાદી પુસ્તકને અંતે આપી છે. કથર વગેરેના કથાશાસ્ત્ર પરનાં પુસ્તકો વાંચ્યાં છે. એમાંના કેટલાંકમાંથી વિચારો લીધા છે, તો કેટલાંકમાંથી અવતરણો પણ. અવતરણોમાં ભાષાન્તર આપતા નથી કે ક્યાંક તો નામોલ્લેખ પણ કરતા નથી; વ્યવસ્થિત સંદર્ભવિગત તો ક્યાંય નથી આપી કેટલાંકમાંથી કથાઓ લીધી છે. ભારતભરનાં અંગ્રેજીમાંના મહત્ત્વનાં લોકકથાનાં સંપાદનો જોયાં-વાપર્યાં છે. દા.ત. સ્ટીલ એમનું 'wide Awak Stories' ભારતીય કથાસંપાદનના વ્યવસ્થિત શ્રીગણેશરૂપ ગણાય. the first collection of folktales with annotations and classification...an epoch making contribution.'[૧૪] એ પુસ્તકમાં હકીકતે બેવડી શક્તિઓ કામે લાગી છે. પંજાબના ત્યારના એક અંગ્રેજ ન્યાયાધીશનાં પત્ની હતાં. એફ. એ. સ્ટીલ પોતે નવલકથાકાર. એમણે સંપાદન-ભાષાન્તર કર્યું છે; તો બીજા અંગ્રેજ (પંજાબના જ) ન્યાયાધીશ, જાણીતા લોકવિદ્યાવિદ આર.સી. ટેમ્પલે નોંધો લખી છે. મેરી ફ્રીઅરના, કિન્કેઇડકૃત 'Deccan Nursery Tales' વગેરે. શોભનાદેવીકૃત 'The Oriental Pearls.' (1915) વગેરે અનેક કથાસંગ્રહો ગિજુભાઈએ ઉથલાવ્યા છે.

'કૌતુકમાળા' જેવા પુસ્તકના મહત્ત્વ તરફ પણ ધ્યાન દોરતા જાય છે. (૨/૧૨૧) જો કે એકવાર એને કહેવતનાં મૂળ બતાવતો સંગ્રહ કહે છે; તો બીજે જ પાને 'વિનોદની વાતો' કહે છે! (૨/૮૫) આવી વિનોદની વાતોને ગ્રામ્ય (૨/૮૫) કહે તો પાછા બીજે (૨/૧૨૨) અને બુદ્ધિકૌશલ્યવાળી કહે છે! લોકકથામાં કાઠિયાવાડની વિશેષતા તરીકે કહેવત કથાનકો, પ્રેમકથાઓ (૨/૧૨૩), ભક્તોની વાતો (૨/૧૨૫), દંતકથાઓ (૨/૧૨૬)-એટલું ગણાવે છે.

વિભાગો આપ્યા પછી, પ્રકરણને અંતે લોકકથાઓ કેવી રીતે એકઠી કરવી (સંપાદિત કરવી) એ વિષે પાંચેક પાનાંની નોંધ છે. એ માટે સંપાદકે લોકવચ્ચે જવું જોઈએ, લોક સાથે ઘરોબો બાંધવો જોઈએ, એમને સમજવા જોઈએ, એમના થવું જોઈએ. ભોટપ છોડવી પડે. ઘર, ઑફિસ, દીવાનખાનું છોડવું પડે. 'ક્ષેત્રકાર્ય' શબ્દ નથી વાપરતા પણ એ જ અર્થ થાય. પોતાને વાર્તા સંભળાવતાં પણ આવડવું જોઈએ. તો જ એકની સામે દસ વાર્તા મળે. વાર્તાપ્રેમ, લોકસાહિત્યપ્રેમની પ્રતીતિ સામાને થવી જોઈએ. હા, કેટલાક સંપર્કો ખપમાં આવે. ગામના મહેતાજી, વૈદ, કોટવાળ કે ગામોરો ઉપયોગી બને. પણ

એમની સાથે રહેવું પડે. લોકસાહિત્યના જાણતલોને ખોળી–જાણી લેવા પડે, ને હળતા–મળતા રહેવું પડે. સ્ત્રીઓમાં ભળવા ઘરની સ્ત્રીઓનો ઉપયોગ કરી શકાય. 'સારો અને સાચો બદલો તો એ લોકોની પ્રેમપૂર્વક કદર એ જ છે; અને તે જ સાધન આપણે વાપરવું જોઈએ.' (૨/૧૩૩) આ વિષયના વ્યાપ તરફ ને પોતે છોડી દીધેલ મુદ્દાઓ તરફ પણ લેખક ધ્યાન દોરે છે.

બારમા પ્રકરણનું નામ છે 'પાછળથી'. એમાં ચાર નોંધો છે : 'વાર્તા વિષે થોડુંક', 'વાર્તા કહેનાર ખાસ શિક્ષક', 'વાર્તાનો જલસો' અને 'ઐતિહાસિક વાર્તાનું કથન.'

આનંદશંકરભાઈનું 'નીતિશિક્ષણ', અંગ્રેજીમાંની ગૂલ્ડની 'Moral Tales' પઢિયારકૃત ને ભોગીન્દ્રરાવની વાર્તાઓ–કથાઓ, જ્ઞાનવિજ્ઞાનની કે ઇતિહાસની કે નીતિની કથાઓ વગેરે વાર્તા દ્વારા કશુંક કથવાના નિષ્ફળ પ્રયત્નો છે. પછી 'ડોશીમાની શૈલી' આવી. કેવી? 'ડોશીમાનાં અકબંધ વાક્યોવાળી વાર્તાને વીંખી નાખી, તેમાં વિશેષણો અને ક્રિયાવિશેષણોનો રંગ પૂર્યો, કુદરતનાં વર્ણનો ભર્યાં મનુષ્યસ્વભાવનાં લક્ષણ નાખ્યા ને વાર્તાને વધારે આકર્ષક બનાવવાના પ્રયત્નો થયા.' (૨/૧૩૭) અહીં કોઈનું નામ નથી પાડતા પણ મેઘાણીકૃત 'ડોશીમાની વાતો' નજરમાં હોય એમ લાગે છે. લખે છે : 'વાર્તામાં કહેવતોએ અને ઉપમા અલંકારોએ પેસારો કર્યો; વર્ણનો છલી વળ્યાં, વાર્તા શોભી ઊઠી.' આમાં રહેલ કાકુ કળી શકાય એવો છે. કહે, શૈલી મનમોહક, સુંદરતાભરી, કાવ્ય જેવી, ટાગોર જેવી પણ 'આ દષ્ટિએ કહેવાની અને લખવાની વાર્તાઓમાં ફેર પડવા લાગ્યો છે અને લાગશે.' (૨/૧૪૦) આ નિરીક્ષણ અને ચેતવણી સાચાં પડ્યાં છે!

બીજી નોંધ અગત્યની છે. કહે છે કે, આજના વિશેષજ્ઞતાના યુગમાં દરેક શાળાના વિષયમાં જ નિષ્ણાત હોય એવો એક શિક્ષક જોઈએ. ગણિતમાં ગમે તેવો શિક્ષક ચાલે નહિ તો વાર્તામાં શા માટે ચાલે? "કોઈ શિક્ષક પોતાને વાર્તા કહેનાર તરીકે તૈયાર કરી શકે. તે પોતાનો વાર્તાભંડાર વધાર્યા જ કરે. વાર્તાનું શાસ્ત્ર જાણી જ લે. તે વાર્તા કહેવાનું ખાસ કામ" કરે. (૨/૧૪૩) "વાર્તાના સાહિત્યમાં તે એકલો સાહિત્યકાર કે...વિવેચકનું સ્થાન મેળવી શકે." (૨/૧૪૪) "વાર્તા કહેવાથી માંડીને વાર્તામાંથી નીકળતી...ફિલસૂફીની મીમાંસા સુધી પહોચે." (૨/૧૪૪) (ગિજુભાઈ પોતે એમની આ આદર્શ કથાવિષયજ્ઞની કલ્પનાને મૂર્તિમંત રીતે ચરિતાર્થ કરે તેવા હતા, એમ અહીં કોઈને પણ લાગશે.) શાળામાં જેમ ચિત્રશિક્ષક, સંગીતશિક્ષક હોય એમ જ વાર્તાશિક્ષક હોય. એ ખાનગી ઘરોમાં પણ, જેમ બીજા ટ્યૂશને જાય છે તેમ જાય. ગિજુ-

ભાઈની આ કલ્પના સરસ છે. આપણે મન આ તરંગ કે કલ્પના લાગે; પણ એમની તો ગંભીર ભલામણ છે. પણ નાનાં, વાર્તા માટે રગરગતાં બાળકો માટેય વાર્તા તૈયાર કરવાની આજે માબાપોને ક્યાં પડી છે ? (આવી ઇચ્છાવાળા મા-બાપો માટે જ ખાસ વાર્તાશિક્ષણના વર્ગો ચલાવવાનું કોઈ કેળવણીકારોને કેમ સૂઝતું નહિ હોય ?)

ત્રીજું સૂચન છે, જેમ સંગીતના જલસા એમ વાર્તાના ગોઠવાય. ચોથું સૂચન છે, ઇતિહાસ જેવા વિષયો છૂટા ચરિત્રકથાના પદ્ધતિએ શિખવાડાય.

છેલ્લે, તેરમા પ્રકરણમાં 'વાર્તાના ભંડારો'ની યાદી આપતાં પહેલાંની નોંધમાં ફરીથી વયવાર વાર્તાક્રમ આપ્યો છે : ૧ જોડકણાંની કથાનો લયકાળ; ૨ કલ્પના કથાઓનો કલ્પનાવિહારકાળ; ૩ શૌર્યસાહસની વાર્તાઓનો કાળ; ૪ અદ્દભુત અને પ્રેમની કથાઓનો કાળ; અને ૫ અન્ય કથાઓનો કાળ. એમ પાંચ શ્રેણીને શ્રોતાના વયને ખ્યાલમાં રાખી, અનુસરવાનું છે. વળી કહે છે, જે વાર્તા લિખિત હોય તેને કહેવા યોગ્ય કરવી પડશે.

સ્ટિથ થોમ્પસન પણ આરંભે જ આ વાત કરે છે : "It is clear ..that the oral story need not always have been oral. But when it once habitutates itself to being passed on by word of mouth it undergoes the same treatment as all other tales at the command of the reconteur. It becomes something to tell to . a listener, not something to read."[૧૬]

ગિજુભાઈ ઉમેરે છે : "અત્યાર સુધીમાં વાર્તાનું સાહિત્ય જે જે ઉત્સાહી મનુષ્યોએ તૈયાર કરેલું છે તેમણે વાર્તાકથનનાં કિંમતી સાહિત્યો ઊભાં કરી મૂક્યાં છે...પણ એ બધો કાચો માલ છે..." (૨/૧૫૩) લગભગ બધાં જ સંપાદનોને આ વાત લાગુ પડે છે !

ગ્રિમ્સની કથાઓની એક પ્રસ્તાવનામાં[૧૭] જાણીતા કવિ ડબલ્યૂ. એચ. ઑડન પણ કહે છે : આ કથાઓ માબાપો જરૂર જરૂર વાંચે, કારણ કે આજે મા-બાપે પોતાનાં બાળકો પ્રત્યે ધ્યાન આપવાનું બધું જ કામ શાળાને સોંપી દીધું છે। ઘરો નાનાં થયાં છે, માતાઓનેય સમય નથી, કૉમિક સ્ટ્રીપ્સ કે ટીવી–વ્યક્તિ ઘડતરના માધ્યમ તરીકે નિષ્ફળ રહ્યાં છે, વ્યક્તિ પર રાજ્યસત્તાનું આધિપત્ય દિવસેદિવસે વધતું જાય છે ત્યારે હવે તો પોતાનાં બાળકોના વિચાર ઘડતર પ્રત્યે દુર્લક્ષ સેવવું જરાયે પોષાય એવું નથી. એટલે આવી કથાઓનું પ્રકાશન માબાપોના, પોતાનાં બાળકોને ભણાવવાના, કાળક્રમે વિલુપ્ત થયેલા, અધિકારનું પુનઃસ્થાપન કરે છે. એમણે ફરજ ખાતર પણ આ કથાઓ વાંચવી.

કાકાસાહેબે ગિજુભાઈની "બાળવાર્તા" ભાગ બીજાની પ્રસ્તાવનામાં કટાક્ષથી પણ સાચું કહ્યું છે: "છોકરાઓ વિષે કંઈ પણ વાંચવાની તસ્દી લેવી એ માબાપોનું કામ નથી. મહેતાજીને પોતાનાં છોકરાં સોંપી દીધા પછી પોતાના મગજનું તે ખાતું તેઓ એકદમ બંધ કરે છે. છોકરાઓની ચિન્તા રાખવી, તેમની કેળવણીમાં રસ લેવો, એ તો તેમને મન પરધર્મ છે. વફાદારીથી તેઓ તે ધર્મનો ત્યાગ કરે છે."[૧૮]

પણ જાગ્રત માબાપે આ સ્વધર્મ બજાવવો હોય તો કઈ રીતે બજાવવો? ગિજુભાઈની માફક જ કવિ .ઑડન કહે છે : "...not to treat printed fairy stories as sacred texts. It is always better to tell a story than read it out of book, and if r parent can produce what, in the actual circumstances of the time and the individual child, is an improvement on the printed text, so much the better."[૧૯] જે વાત ઑડને ૧૯૫૨માં સૂચવી, એ કઈ રીતે થઈ શકે એ સમજાવતું શાસ્ત્ર ૧૯૨૩માં ગિજુભાઈએ આપ્યું ! આ પુસ્તક શિક્ષણશાસ્ત્રી, માબાપો અને લોકસાહિત્યના રસિયા કે લોકશાસ્ત્રના ચિંતકો કે લોકકથા માંડનાર સૌ માટે અનિવાર્ય થઈ પડે એવું છે. જો કે આજે ચોસઠ વર્ષે પણ, ગિજુભાઈએ પુસ્તકાન્તે જે કહ્યું છે તે જ આપણે ભાગે સાચું રહ્યું છે : "અંગ્રેજી ભાષામાં આ વિષય ઉપર ખૂબ લખાયું છે. આપણી ભાષામાં આ પહેલવહેલો નમ્ર પ્રયત્ન છે."[૨૦]

સંદર્ભો

૧. કાલેલકર : 'લોકવાર્તાની શૈલી' એ લેખ. "જીવનભારતી", નવજીવન, અમદાવાદ; ૧૯૩૭. પૃ. ૫૮

૨. ઓઝા, ધનવન્ત : "ગિજુભાઈ", રવાણી, અમદાવાદ; જુલાઈ ૧૯૬૩. પૃ. ૪૫.

૩. એજન. પૃ. ૬૧.

૪. વિગત માટે જુઓ આ જ લેખકની "વિદ્યાપીઠ"માંની લેખમાળા : "લોકસાહિત્ય – વિભાવના અને સંપાદન."

૫. જુઓ "કાલેલકરના લેખો", નવજીવન, અમદાવાદ; સં. ૧૯૮૦. પૃ. ૨૨૨

૬. જુઓ ખંડ બીજાના 'બે બોલ'ની નીચેનાં તારીખ-સાલ.

૭. "Folk-Literature of Bengal" C. U., Calcutta, 1920. સાઈઝ ડેમી, કુલ પાનાં ૩૬૦.

૮. પાઠક, ભારતલાલ : "ગિજુભાઈનું કેળવણીમાં પ્રદાન", આર. આર. શેઠ અમદાવાદ; ૧૯૭૮. (ક્રાઉન ૨૪૦) પૃ. ૧૬૫.

૯. Stit Thompson : "The Folktale". Holt R. W., N. Y, ૧૯૪૬

સાઈઝ ૧૬×૨૪ સે. મિ. કુલ પાનાં ૫૧૦.

૧૦ કાલેલકર : "જીવનભારતી", નવજીવન, અમ.; '૩૭. પૃ. ૨૮૧

૧૧. S T : The Folktale . " '46 પૃ. ૪૦૬.

૧૨. એજન, પહેલા ખંડનું બીજું પ્રકરણ

૧૩. "The Randon House Dictionasy of the English Language"ની Allied Publishers–દિલ્હી પ્રકાશિત, કૉલેજ એડિશન, (1972)ના પૃ. 817 પર આ જર્મન શબ્દનો ઉચ્ચાર 'મેર્ખન' આપ્યો છે, એમાં બંને સ્થાને 'એ' (e) છે, ને 'ન્'ની પહેલાનો 'અ' (e) અનુચ્ચરિત બતાવ્યો છે. જર્મનમા કદાચ અંત્ય 'ન્' ને સ્થાને નાસિક્યોચ્ચાર હોય તો થાય 'મેર્ખઁ' કે 'મેર્ખંન્' જેવો. કોઈ જર્મન જાણનારે હવે આની સ્પષ્ટતા કરી આપવી જોઈએ (આનો ઉચ્ચાર 'મર્શેન' થાય એમ એક જર્મન વિદ્વાન કહે છે શિ. પં.)

૧૪. ઇસ્લામ, મઝરુલ (ડૉ.) : "A History of Folktale Collections..." Bengali Academy. Dacaa; 1963. ડેમી, કુલપાન 336. પૃ. ૧૯૨.

૧૫. એફ્. એ. સ્ટીલ : જન્મ ૧૮૪૭. ભારતમાં ૧૮૬૭માં આવી પંજાબમાં રહ્યાં–ન્યાયાધીશનાં પત્ની તરીકે; અને પંજાબની સરકારી શાળાઓ સાથે વર્ષો સુધી સંકળાએલાં રહ્યાં

રિચર્ડ કૅનરૅક ટૅમ્પલ : અલ્હાબાદમાં ૧૮૫૦માં જન્મ્યા. હૅરો-કેમ્બ્રિજન કોલેજોમાં ભણ્યા. ૧૮૭૮માં ભારતીય સૈન્યમાં ભરતી થયા. પછી પંજાબમા ન્યાયાધીશ થએલા. પંજાબની દંતકથાઓના ત્રણ ભાગો, 'નોટ્સ ઍન્ડ ક્વેરીઝ'નું ૧૮૮૩થી ૧૮૮૭ સુધી સંપાદન કરેલું. ૧૮૮૫માં બર્મિઝયુદ્ધ વેળા ત્યાં ગએલા. ૧૮૮૦માં બંગાળમાં હતા. આંદામાન–નિકોબારના કમિશનર પણ થએલા. ૧૯૦૪માં નિવૃત્ત થયા. પ્રથમ વિશ્વયુદ્ધવેળા એમ્બ્યૂલન્સ કમિટીના અધ્યક્ષ. ૧૯૩૧માં અવસાન. ત્યાં સુધી ભારતીય લોકવિદ્યાક્ષેત્રે સતત કાર્ય કરતા રહ્યા અને સમૃદ્ધ સામગ્રી આપી.

૧૬. S. T .. 'The Folktale'...; '૪૬. પૃ. ૫

૧૭. 'Tales of Grimm And Aderson' Selected by Frederick Jacobi, Jr; Random House, The Modern Library, N. Y. 1952. Introduction by W. H. Auden. પ્રસ્તાવના પૃ. xiv.

૧૮. કાકા : 'કાલેલકરના લેખો', નવજીવન, અમદાવાદ; ૧૯૩૪. પૃ. ૫૩૪.

૧૯. ઑડન. પ્રસ્તાવના, પૃ. ૧૪.

૨૦. 'વાર્તાનું શાસ્ત્ર' ખંડ ૨; પૃ. ૧૫૬.

રવીન્દ્ર પારેખ

સાહિત્ય અથવા જીવન ?

'સાહિત્ય અને જીવન', 'સાહિત્યમાં જીવન', 'જીવનમાં સાહિત્ય' જેવા અનેક મુદ્દાઓ પર વિદ્વાનોએ અભિપ્રાયો આપ્યા છે, પરંતુ અહીં, ભલે ચર્ચાસ્પદ બને તો પણ મારે જરા જુદી વાત કરવી છે.

કોઈ સરસ સાહિત્યકૃતિ હાથ લાગે છે ત્યારે અભિપ્રાયો, ધોરણો બદલી કાઢવાનું મન થાય છે, પરંતુ જીવન જોડે જે રીતે પનારું પડ્યું છે એ જોતાં જે તે કલાકૃતિને અપવાદ ગણી લેવાનું ઝનૂન વધુ કામ કરે છે. આમ તો સાહિત્યને આ કે તે વાદ કે વિચાર જોડે ન ભેળવતાં એને શુદ્ધ સ્વરૂપે જોવાનું વલણ પણ આપણે ત્યાં છે જ, પરંતુ એવી વિચારણા પણ સાહિત્યને જીવનથી અલગરીતે જોવા ઝાઝી ટેવાયેલી લાગતી નથી.

એ સાચું છે કે સાહિત્ય જીવનથી ભિન્ન ન હોઈ શકે, પરંતુ જીવન સાહિત્યથી ભિન્ન હોઈ શકે છે એ વાત વિસારે પાડવા જેવી નથી. સાહિત્ય એ જીવન નથી, એ જ જીવન નથી, જીવનની કેટલીક સામગ્રી ઓસરાય છે અને એનો કલાઘાટ કોઈ કૃતિ રૂપે પ્રકટે ત્યારે એ કૃતિ જીવનલક્ષી હોય તો પણ એ જ જીવન છે એવું કહી શકાતું નથી. સાહિત્યકાર કે કોઈ પણ કલાકાર જીવનમાંથી સામગ્રી ઉપાડીને કૃતિ સર્જે છે એ સાચું, પરંતુ એ સર્જન દરમિયાન જ કશીક એવી વિશિષ્ટ

પ્રક્રિયા થાય છે જે કૃતિને જીવનથી અલગ પાડે છે અને આ 'અલગ પડવું'ને બીજા કશા જોડે ન સાંકળી શકાય તો પણ કેવળ કલાકૃતિ લેખે આસ્વાદી શકાય એવી ઉદારતા ખીલવવાનું આપણને હજી યે ખાસ પરવડતું નથી તે બાબત ચિંત્ય ગણાવી જોઈએ એમ બનવામાં થતા વિલંબમાં પણ કેવળ 'કલા ખાતર કલા'ના પ્રચલિત સૂત્રોના ઉપયોગ દ્વારા પ્રયોગશીલ ગણાઈ જવાની ઉતાવળ પણ કામ કરી ગઈ છે તે પણ અત્રે નોંધવું ઘટે

હવે એ પ્રશ્ન સહજ જ થાય કે તો પછી સાહિત્યનો જીવનમાં ઉપયોગ શો? એનો જવાબ હું 'કંઈ નહીં' એમ આપું સૂર્ય રોજ ઊગે છે એનો એને ઉપયોગ શો? માં, બાળકને ઉછેરે છે, શા માટે? એ મોટો થઈને પોતાની હાથલાકડી બને એ ઇચ્છાથી? મતલબ કે જીવનમાં પણ કેટલાંક કાર્યો એવાં છે જે નાનામાં નાનો માણસ પણ કશાય સ્વાર્થ કે લોભ વિના, કેવળ એ કરવાનો જ આનંદ હોવાને લઈને કરે છે એવું જ સાહિત્યનું છે એમ જ્યાં સુધી નહીં સ્વીકારાય ત્યાં સુધી સાહિત્ય વિશે સમજ કરતાં ગેરસમજ ફેલાવાની શક્યતાઓ વધતી જ રહેવાની એનો અર્થ એવો કરવાની જરૂર નથી કે સાહિત્ય કોઈ ઉકેલ કદી નહીં આપે ઉકેલ મળે તો તેનો વાંધો તો શો હોઈ શકે, પરંતુ ઉકેલ માટે એને બાધ્ય કરવાનું વલણ ન્યાયયુક્ત નથી સાહિત્યને કદાચ ઉપયોગિતાવાદ જોડે ઝાઝો સંબંધ નથી, એ છે અને એનો જ આનંદ માણવો હોય તો માણી શકાય કોઈ પૂછે કે મેઘધનુષનો ઉપયોગ શો? તો એમ કહી શકાય કે એ છે એ જ એને માણવાનું હોય એમાંથી નફો રળવાનો ન હોય અંગત રીતે હું એમ માનવા પ્રેરાયો છું કે સાહિત્ય, જીવનમાં ખાસ ઉપયોગી નથી, પણ એના હોવાના આનંદથી વંચિત રહેવાનું કદી પાલવે એમ નથી જીવન જટિલ છે એનો ઉકેલ શક્ય તે સરળતાથી સાહિત્ય આપવા મથે તો પણ એ ઉકેલ આપવાની જવાબદારી એને માથે નાખી શકાય નહીં વળી સાહિત્યે આપેલો ઉકેલ જીવનનો ઉકેલ બને જ બને એવો આગ્રહ પણ એની પાસેથી રાખી શકાય નહીં દા ત કોઈ વાર્તામાં નાયક, બે નાયિકામાંથી એકની પસંદગી કોઈક સૂચક ઘટના પરથી કરી લે અને એ રીતે કોઈ નિર્ણય પર આવે તો ત્યાં વાર્તા તો પૂરી થઈ જાય છે, પણ જીવન પૂરું થઈ જતું નથી વળી વાર્તાનો ઉકેલ હંમેશ ખપમાં આવે જ એવું પણ ખાસ બનતું હોતું નથી ખાસ કરીને કોઈ દ્વિધાગ્રસ્ત પરિસ્થિતિમાં વાર્તાનો કે કોઈ પણ કલાકૃતિનો અંત કોઈ સૂચક ઘટના દ્વારા આવે તો એ સહ્ય બને છે, પરંતુ જીવનમાં એવી સૂચક ઘટના હાથવગી હોય તો પણ એટલી સરળતા ઉકેલ બાબતે

બચતી નથી. બીજું એક ઉદાહરણ લઈએ. કોઈ સર્જક પ્રેમસંદર્ભે એવી કૃતિ રચે જેમાં નાયક કે નાયિકા એકબીજાના વિરહમાં જિંદગી ખેંચી કાઢે. એ ક્યાંય સમાધાન પામે જ નહીં અને કેવળ સ્મૃતિને આધારે જીવવાનું કે મરવાનું શક્ય બનાવે. બીજી કોઈ વાર્તામાં નાયક કે નાયિકા અન્ય વ્યક્તિ જોડે ગોઠવાઈ જઈને એકબીજાને ભૂલ્યા વિના જીવવાનું શક્ય બનાવે. વળી કોઈ કૃતિમાં એવું પણ બને કે પ્રેમી અને પ્રેમિકા એકબીજાને ભૂલી ન શકે, સાથે રહે ને કોઈકના મૃત્યુથી–દારુણ સ્મૃતિથી પીડાય, પણ પછી એવો વળાંક આવે કે કોઈ વ્યક્તિ તરફ અનાયાસ ખેંચાણ અનુભવાય અને એમ જેના વિના જિંદગી ન જાય એવું લાગતું હતું તે પ્રેમી કે પ્રેમિકાની ગેરહાજરી જુદો માર્ગ સંપડાવે. આવી ત્રણેય કૃતિઓ પુરસ્કારે છે તો પ્રેમને જ. પણ સાચો પ્રેમ કયો? વાર્તાની રીતે તો ત્રણે કૃતિઓ ઉત્તમ પુરવાર થઈ શકે, પણ જીવનમાં? જીવનમાં આવા ત્રણેય અંત એકસરખા આવકાર્ય બને છે? એકબીજા વિના જીવી કાઢવાની વૃત્તિ જીવનમાં કોઈ કલાકૃતિની તીવ્રતાથી ડોકાય છે ખરી?

આનું કારણ છે. સાહિત્યમાં પાત્ર અનેક પરિમાણોથી, લેખકે નક્કી કરેલી સીમાઓ પરથી, તપાસાય છે એ સર્વજ્ઞની દૃષ્ટિએ બધું તપાસે છે અને જે તે પાત્રનો ન્યાયાધીશ બની કૃતિના કોઈ ઉકેલ કે અંત તરફ આવે છે જ્યારે જીવનમાં આવતી વ્યક્તિઓ ઘણું ખરું તો એકાદ પરિમાણ પરથી જ મપાય છે કે એના એકાદ પાસાનો જ પરિચય શક્ય બને છે એટલે સાહિત્યમાં જેમ પાત્ર અનેક દષ્ટિકોણો દ્વારા પ્રકટ થાય છે તેમ જીવનમાં હંમેશ બનતું નથી–એમાં તો ઘણુંખરું એકાંગી દષ્ટિને લીધે પાત્રો પૂરાં સ્પષ્ટ થવા જ પામતાં નથી અને ત્યારે કોઈ નિર્ણય કલાકૃતિમાં આવતા નિર્ણય જેટલો સરળ બનતો કે લાગતો નથી. ઉદાહરણ તરીકે પ્રેમની પરિકલ્પના સાહિત્યની છે એ જ જીવનમાં જોવા મળે છે? વ્યક્તિનો પ્રેમ માટેનો તલસાટ સાહિત્યમાં અભિનિવેશી હોવાનું લાગે છે જ્યારે જીવનમાં એ હંમેશ સમાધાનલક્ષી હોય છે. એમાં અપવાદો બંને પક્ષે હોઈ શકે એ કબૂલ, પરંતુ બને છે એવું કે કૃતિમાં જોવા મળતી પ્રેમમીમાંસા જીવનમાં ફીકી પડતી અનુભવાય છે. શક્ય છે કે અહીં જ પેલું રસાયન–કૃતિને જીવનથી નોખું તારવવાનું સક્રિય હોય. એવી ઘણી કૃતિઓ આપણે વાંચીએ છીએ જેમાં પ્રેમી અથવા પ્રેમિકા લગ્ન ન કરી શકવાને લીધે એકબીજાના વિરહમાં મરણતુલ્ય વેદના અનુભવતાં હોય. હવે જો આ પ્રેમી અથવા પ્રેમિકા કોઈ બીજી વ્યક્તિને પરણે ને જો એ કોઈ પણ રીતે પ્રેમી અથવા પ્રેમિકાને વિઘ્નકર ન નીવડે, બલ્કે ઇચ્છિત વ્યક્તિ કરતાં ય વધુ સફળ પતિ અથવા પત્ની પુરવાર થાય, બીજો કોઈ જ દોષ ન હોય, તો પણ

સાહિત્યમા એ શક્ય છે કે એ પ્રેમી અથવા પ્રેમિકાનો વિરહ લેશ માત્ર ઓછો ન થાય જ્યારે જીવનમા સમાધાનકારી વલણ અપનાવીને, બને તો મનને એકદ ખૂણે સ્મૃતિને સજેવગે કરી દઈને પ્રેમી અથવા પ્રેમિકા જીવી કાઢે તો કયુ તત્ત્વ કામ કરે છે અહી ? પ્રેમની કઈ વ્યાખ્યા સાચી ? સાહિત્યની (કે અનુભવની ?) કે જીવનની ? ટૂકમા જીવનથી સાહિત્યને લાભ થાય છે, પરતુ એથી ઊલટુ થવાની શક્યતાઓ, કોઈ ભમણામા ન રાખીએ તો ઓછી રહેવાની

કેટલીકવાર સાહિત્યમા અત્યત મેધાવી પાત્રો પોતાની તેજસ્વિતા-ચૈતસિકતા પ્રકટ કરતા વિકસ છે અને એના દ્વારા અનેક પરિમાણો સિદ્ધ થતા આવે છે જ્યારે જીવનમા સ્વાર્થરહિત ચૈતસિકતા ઘણુ ખરુ અનેક પછડાટોનુ, નિષ્ક્રિયતાનુ વ્યવહારુતાનુ કારણ બને એવા સજોગો રચાતા આવે છે પોતાની સમજનુ પીડાનુ કોઈ સમાધાન એને મળતુ નથી તીવ્રતમ મેધાની સમજ જેમ વિકસે તમ પીડા પણ વધે, એને એનાથી ચડિયાતા સ્તરે કામ કરવાનુ બનતુ નથી અને જે પરિસ્થિતિ કે લોકો વચ્ચે એ છે ત્યા એની ચૈતસિકતા સુધી ન પહોચી શકવાની બહુમતી-અસમજ એની સમજને સ્વીકારવાને બદલે એની સચ્ચાઈને શકાથી જુએ છે ત્યારે આ મેધા સાહિત્યની સરળતા કે ગુણવત્તા જીવનમા પ્રકટ કરી શકતી નથી અર્જુન કહે કે મને પક્ષીની આખ જ દેખાય છે તો એની અચૂક નિશાનબાજ તરીકેની પ્રતિષ્ઠા મહાભારતમા અપનાવાય, પણ આજે કોઈ અર્જુન એમ કહે કે મને પક્ષીની માત્ર આખ જ દેખાય છે તો એની મશ્કરીઓ થાય-મૂરખ છે, આ આકાશ નથી દેખાતુ ? આ ઝાડપાન, પશુપખી નથી દેખાતા ? નક્કી આધળો લાગે છે જેવા આક્ષેપો થાય અને યુક્તિપૂર્વક પક્ષીની આખ વીધનારુ તીર જ એની પાસેથી ઝૂટવી લઈને એનો આત્મવિશ્વાસ ખોઈ નાખવા એને મજબૂર કરવામા આવે-તો, આ પરિસ્થિતિ છે જીવનની, જ્યા સચ્ચાઈ, સ્વાર્થરહિતતાઓ ઘણુ ખરુ શબ્દાળુતામા ખપે છે એવ સજોગોમા એનુ સમર્થન કરનારી કલાકૃતિઓ અલમસ્ત, આવકાર્ય, પરતુ એ જીવનમા ઝાઝી ઉપયોગી ન જણાય એવી પરિસ્થિતિ છે નાનો હતો ત્યારે એક વાર્તા વાચેલી જેમા એક ચોર સાચુ બોલવાને લીધે પ્રધાનપદુ પ્રાપ્ત કરે છે આજના સજોગોમા એ સાવ અશક્ય નથી કે એક નિર્દોષ સાચુ બોલવાને લઈને ગુનેગાર ઠરે દષ્ટિબિદુ કલાત્મક રીતે બને સાચા હોઈ શકે સાચુ બોલવાનો મહિમા પ્રકટ કરવાનુ નક્કી કરનાર સર્જક ઉત્તમ કલાકૃતિ સર્જી શકે તો બીજો સર્જક અસત્યના વર્તાતા પ્રાધાન્યનો મહિમા પોકરવાનુ ગૃહીત લઈને ચાલે તો એ પણ કલાકૃતિ સર્જી શકે ટૂકમા, કૃતિમા મહિમા નક્કી

કરવાનું સર્જકના હાથમાં છે. એ ધારે તે ગૃહીત લઈને ચાલે અને એને સિદ્ધ કરવા કટિબદ્ધ બને. અહીં સત્તાનાં સર્વસૂત્રો કદાચ સર્જકના હાથમાં છે જ્યારે જીવનમાં કોઈ એકને જ હાથે સર્વ સૂત્રો સોંપાતાં નથી, કોઈ એકની સત્તાને વશ વર્તવાનું હંમેશા બનતું નથી. અહીં કોઈ એકને ખસેડી દઈને કલાત્મક અંત સિદ્ધ થઈ શકતો નથી. અહીં ખસેડાવા કે ખસેડવા કરતાં ટકી રહેવાનું ઝનૂન વિશેષ કામ કરે છે. કૃતિ પર સર્જકનો કાબૂ છે, જીવનમાં કેવળ કોઈ એક સત્તાને વશ વર્તવાનું ઝાઝું બનતું નથી એટલે સાહિત્યનાં પરિણામો જીવન પર દૂરગામી અસરો પાડવાને બદલે કેવળ દિશાસૂચનની ગરજ સારે છે. કેટલીકવાર સાહિત્ય આદર્શને, મૂલ્યોને અનુસરે છે, જીવન સમાધાન–વ્યવહાર શીખવે છે, અને છતાં સાહિત્ય વિના જીવન અશક્ય ન બને તો ય, મુશ્કેલ તો બને જ છે. એને જોવા–તપાસવાનો દૃષ્ટિકોણ બદલાય નહીં, ત્યાં સુધી એ ઉપયોગિતાના માપદંડે મૂલવાનું રહેશે અને સારી કૃતિઓ પણ એ માપદંડમાં ઊણી ઊતરવાને લઈને નિષ્ફળ જતી ય જણાશે.

દરિયો આપણે બધાએ જોયો છે. એ જ્યારે કેાઈ પરદે દેખાય છે ત્યારે એ દરિયો નથી એમ માનવાની ભૂલ આપણે કરતા નથી. પરદામાં ક્યાંય ઊંડાણ નથી. ક્યાંય પાણી નથી અને છતાં એમાં આપણે એકીસાથે ઊંડાણ કે ભીનાશ અનુભવીએ છીએ વળી એ સાથે જ એ કેવળ એક પરદો જ છે એવું પણ સમય આવ્યે આપણે, આપણને સમજાવી શકીએ છીએ–એવું જ સાહિત્યનું છે. એમાં જીવનની ઝાંખી થાય છે, પણ એ જ જીવન નથી અને એટલે જ એને નિરપેક્ષ રીતે જોતાં શીખવાની ટેવ આપણે પાડવી જોઈશે. એમાંથી જીવન મળે તો આવકાર્ય, ન મળે તો પણ આવકાર્ય. એના પર ઉપયોગી થઈ પડવાની શરત ન મુકાય તો જ એ જુદી રીતે ઉપયોગી થશે તે ન ભૂલવું જોઈએ.

રસિક શાહ

રસકીય સંવિત્તિ

હાઇડેગરની તત્ત્વચિંતન પ્રવૃત્તિના કેન્દ્રીય વિષયમાં 'થિયરી ઑફ આર્ટ' પણ ગણાવાયો છે. (જ્યોર્જ સ્ટાઇનર) મુખ્યત્વે 'બીઇંગ ઍન્ડ ટાઇમ' અને 'ઑન ધ વે ટુ લેંગ્વેજ' પુસ્તકોના આધારે હાઇડેગરનો 'લેંગ્વેજ ઑફ પોએટ્રી'નો પહેલો જ ભાષાવિષયક સર્વાશ્લેષી અભ્યાસ રજૂ કરનાર ડેવીડ હ્વાઇટ પણ સ્પષ્ટ જણાવ્યું છે કે હાઇડેગરનો ઉદ્દેશ 'લીટરરી થિયરી' આપવાનો નથી. હૉફસ્ટાડટર અનૂદિત 'પોએટ્રી, લેંગ્વેજ ઍન્ડ થૉટ'ની પ્રસ્તાવનામા અનુવાદક સ્પષ્ટ રીતે જણાવે છે: 'આ સાત વિષયો 'રસમીમાંસા' (ઍસ્થેટિક્સ)ના શીર્ષક નીચે વિચારાવા ન જોઈએ – કલાની ફિલસૂફી' શીર્ષક નીચે પણ નહિ. હાયડેગરની કલા વિશેની વિચારણાને રસમીમાંસાના અથના વિશાળ અર્થમાં જેને 'રસકીય અનુભૂતિ' કહીને ઓળખાવવામાં આવે છે એની સાથે નિસ્બત નથી.' આમ છતાંય એની તાત્ત્વિક વિચારણાના સૂચિતાર્થો રસમીમાંસા માટે છે એનો સ્વીકાર સાહિત્યકારોએ અને વિવેચકોએ કર્યો છે.

એમ કહેવાયું છે કે ફિનોમીનોલોજીના ઉદ્દેશો અને પદ્ધતિ તથા કલાના ખાસ કરીને કવિતાના ઉદ્દેશો અને પદ્ધતિ વચ્ચે ઘણું મળતાપણું છે. જેટલે અંશે ફિનો. અનુભૂતિના હોવાપણાને 'ઈઝ-નેસ'ને જીવાતા વિશ્વના

ચેતને ભાષા વડે શોધવાનો પ્રયત્ન કરે છે એટલે અંશે તાત્ત્વિક રીતે (એસે-ન્શ્યલી) સાહિત્યિક છે. મર્લોપોન્તી વગેરે ફિનોમીનોલોજીસ્ટો સૂચવે છે કે સાહિત્ય ફિલસૂફીનું સૌથી વધારે આવું સ્વરૂપ હોઈ શકે. 'પર્સેપ્શન' (ઇન્દ્રિય-પ્રત્યક્ષતા) અને માનસિક અવસ્થા વિશેની પ્રમાણભૂત માહિતી પૂરી પાડવા માટે કલા – ખાસ કરીને કવિતા – અગત્યનો સ્રોત છે. સાહિત્ય માત્ર છેવટે તો સંવિત્તિના પ્રદત્ત (ડેટા ઑફ કૉન્શ્યનેસ)નું વિશ્લેષણ કરવામાં પ્રવૃત્ત થાય છે. ફિનો. અને કવિતા સંવિત્તિના મહત્ત્વ વિશેની પૂર્વધારણાથી આગળ વધે છે.

'પોએટ્રી એન્ડ પોએટીક્સ'ના પ્રીન્સટન ઍન્સાઈક્લોપીડિયાવાળા લેખમાં ગેસ્ટન બાશેલાર્દ, રોમન ઇન્ગાર્ડન અને મીશેલ ડ્યુફ્રેન એ ત્રણ ચિન્તકોએ બતાવેલ ફિનો. અને પોએટીક્સ વચ્ચેના સંબંધોનો ઉલ્લેખ કરાયો છે. રસાત્મક અનુભૂતિને કોઈ ઉદ્દેશ નથી હોતો એ વાત પર એમણે ભાર મૂક્યો છે. રસકીય સંવિત્તિનું જે પ્રદત્ત (ગીવન) છે તેની વાસ્તવિકતા કહેવાતી પરલક્ષિતા (ઑબ્જેક્ટીવીટી)થી જરાય ઓછી નથી હોતી.

આમ જોવા જઈએ તો ફિનોમીનોલોજીને વિશ્વના હોવા-પણા સાથે એની સત્તા સાથે નિસ્બત છે. કવિતાને રસકીય પદાર્થ લેખે સ્વતંત્ર અસ્તિત્વ નથી હોતું. એ સંવિત્તિનો જ અંશ બની રહે છે એવું ફિનોમીનોલૉજીકલ વિવેચકોનું માનવું છે. કવિતાની અનુભૂતિને પ્રણાલીગત રીતે રસકીય અનુભૂતિ કહીને ઓળખવામાં આવે છે અને સંવિત્તિનું જે પાસું એની સાથે સંકળાયેલું છે એને 'રસકીય ચેતના' અથવા 'રસકીય સંવિત્તિ' કહીને ઓળખવામાં આવે છે. આ ત્રણ વિવેચકોએ રસકીય સંવિત્તિનાં કેટલાંક લક્ષણો અને એનું સ્વરૂપ બતાવ્યાં છે. ફિનોમીનોલૉજીકલ પદ્ધતિના વિનિયોગથી રસકીય સંવિત્તિનું સ્વરૂપ કેવું હોઈ શકે એની તપાસ કરવામાં આવી છે. ચિંતન વડે બતાવાયેલા સંવિત્તિના સ્વરૂપને જો સ્વીકારી લઈએ (ટેક ફૉર ગ્રાન્ટેડ) તો એ પણ એક પૂર્વધારણા બની રહે એટલે એનું પણ કૌંસીકરણ (બ્રેકેટીંગ) કરી લેવું પડે. એ કરવાને બદલે તપાસીએ : 'રસકીય સંવિત્તિનું સત્ત્વ (ઍસેન્સ) શું છે અને આપણે એને કેવી રીતે શોધી શકીએ ?' ડોનાલ્ડ મોન્ટીએફે આવી તપાસ કરી છે. એ તપાસમાં ઊંડે ઊતરતા પહેલાં ફિનોમીનોલોજીકલ પદ્ધતિ વિશે થોડી વાત કરી લઈએ.

ગાડામરે 'ફિનોમીનોલૉજીકલ મુવમેન્ટ'માં કહ્યું છે : 'વન કેન નેવર લર્ન ધ ફિનોમીનોલૉજીકલ એપ્રોચ ફ્રૉમ બુક્સ.' ડોનાલ્ડે અપનાવેલી પદ્ધતિથી થયેલા અનુભવનો એનો અહેવાલ જો કે આપણે પુસ્તકમાંથી પામવો પડશે. કલ્પક

શક્તિથી આપણા અનુભવ સાથે એની અનુભૂતિના અંશોનું અનુસંધાન સાધી શકાય.

પદ્ધતિ માત્ર ફિલસૂફી પર આધાર રાખે છે. ન્યુટોનિયન કાર્ટેશિયન વિજ્ઞાનની અસર નીચે આવેલા માનવવિજ્ઞાને સંવિત્તિની તપાસને અશક્ય નહિ તો યે અર્થહીન બનાવી દીધી હતી – કારણ પદાર્થ તરીકે એ 'સંવિત્તિ'નો વિચાર જ નહોતું કરી શકતું. અહીં એ વિજ્ઞાનની પદ્ધતિને અને ફિનો. પદ્ધતિને સરખાવવાનું અભિપ્રેત ન હોઈ, એટલું જ કહીશું કે એના જે ઉદ્દેશો છે એ લક્ષમાં રાખીને ફિનો. પદ્ધતિનો વિનિયોગ પ્રસ્તુત છે કે નહિ તે નક્કી થઈ શકે.

ફિનો. પદ્ધતિ પોતાની પૂર્વધારણાઓને તપાસે છે અને 'રીડક્શન'ની મર્યાદાને શોધી કાઢે છે. મર્લો પોન્તીએ કહ્યું છે : 'રીડક્શન' સૌથી અગત્યનો પાઠ શીખવે છે કે સંપૂર્ણ 'રીડક્શન' અશક્ય છે. છતાંયે નિર્દય બનીને એ પોતાની પૂર્વધારણાઓનું વિશ્લેષણ કરીને એમને તપાસે છે અને નિર્ણય પર આવે છે કે ટેક્નોલોજીકલ અને ઉપયોગિતાની કસોટીઓને બદલે 'સમજણ'ની કસોટી વધારે પ્રસ્તુત છે. એવી તપાસનો ફલિતાર્થ પરિણામકારી નીવડે એવો અથવા ટેક્નોલોજીકલ ઔચિત્ય ધરાવતો હોય એવો નીવડે તો ફિનો. એ ફલિતાર્થને આવકારે છે–તકારતી નથી. 'સમજણ' ('અંડરસ્ટેન્ડીંગ')ના સંદર્ભમાં એવરેસ્ટ નાઇટે કહેલું યાદ કરીએ : 'ફોર એક્ઝિઝટેન્સ્યાલીઝમ, ટુ ફિલોસોફાઈઝ ઈઝ ટુ ડિસ્ક્રાઈબ વૉટ એક્ઝિઝટ્સ એન્ડ નથીંગ એક્ઝિઝટસ ઑફ વીચ વી આર નોટ ઈમીજિએટલી એન્ડ ઈન્ડ્યુઈટીવલી અવેર ઈટસ ઈન્સ્ટ્રુમેન્ટ ઈઝ નોટ ધીસ ઓર ધેટ મેથડ બટ લ્યુસીડીટી.'

બધી જ પરિસ્થિતિઓ 'વિશ્વમાં–માનવી' અથવા 'વિશ્વમાં જીવન'ની પરિસ્થિતિઓ હોઈ, એક અર્થમાં એવી અસ્તિત્વપરક પરિસ્થિતિઓના અભ્યાસને મનોવૈજ્ઞાનિક અભ્યાસ પણ કહી શકાય. એમ કહેવાથી 'ફિનોમીના' તરીકે એ પરિસ્થિતિનું મહત્ત્વ જરાય ઓછું થતું નથી. પ્રણાલીગત વૈજ્ઞાનિક તપાસની પદ્ધતિએ આ તપાસ શક્ય નથી.

ફિનોમીનોલૉજીકલ પદ્ધતિ વ્યક્તિ પાસેથી સતત સજાગતા માગે છે કહેવાતી પ્રાયોગિક પદ્ધતિને એ તિલાંજલિ આપે છે એનો અર્થ એ નથી કે એને પાયાના પ્રશ્નોનો સામનો નથી કરવો પડતો. પ્રાયોગિક પદ્ધતિ સામગ્રીની પરલક્ષિતા (ઑબ્જેક્ટીવીટી)નો આગ્રહ રાખે છે. વિજ્ઞાનના 'ઓપરેશનલ' અર્થમાં 'અનુભૂતિ'ને પરલક્ષિતા નથી આપી શકાતી. એટલે પ્રણાલીગત વિજ્ઞાન કોઈ પણ પદ્ધતિ વડે 'અનુભૂતિ'નો અભ્યાસ નથી કરી શકતું. વિજ્ઞાનની પદ્ધતિ અને વિભાવન

એની સામગ્રીને નક્કી કરી આપે છે. 'પરલક્ષિતા'ના આગ્રહ સાથે પદ્ધતિનું સામગ્રી પરનું આવું વર્ચસ્ વદતોવ્યાઘાત બની રહે છે. ફિનો. અનુભૂતિનો અભ્યાસ કરવાની હામ ભીડે છે. ફિનોમીનાને વિભાવનાના કે દૃષ્ટિબિન્દુના ચોકઠામાં બેસાડવાને બદલે એને જ બોલવા દેવાય છે-પ્રગટ થવા દેવાય છે. એને પોતાના સ્વરૂપે પ્રગટ થવા દેવા માટે વ્યક્તિએ સતત સજાગ રહેવું પડે છે. ફિનોમીનોલોજી પરલક્ષિતાનો અર્થ આવી રીતે કરે છે : 'ઘટના પ્રત્યે વફાદારી એટલે પરલક્ષિતા ('ઓબ્જેક્ટીવીટી ઈઝ ફાઈડેલીટી ટુ ફિનોમીના) વિરોધાભાસ તો એ છે કે અનુભૂતિ આંતરિક હોવાનું મનાય છે અને વાસ્તવિક જીવનમાં એનું કશું અસ્તિત્વ નથી. સાચેસાચ તો આપણી અનુભૂતિ–આપણે વિશ્વ તરફ અને બીજાઓ તરફ કેવી રીતે વર્તીયે છીએ એમાં વ્યક્ત થતી હોય છે. એના અભ્યાસને પ્રાયોગિક પદ્ધતિ વડે ન્યાય ન થઈ શકે એનો વિકલ્પ ફિનોમીનોલોજીકલ પદ્ધતિ છે. એ કોઈ ચોક્કસ જડબેસલાક ઢાંચાવાળી પદ્ધતિ નથી. આનું નામ ફિનોમીનોલોજીકલ પદ્ધતિ એવું કહેવાતું નથી. (ધેર ઈઝ નો 'ધી ફિનોમીનોજીકલ મેથડ'.) એ પદ્ધતિઓને વર્ણનાત્મક પદ્ધતિઓ પણ કહી શકાય. *

આપણે એ પદ્ધતિનાં લક્ષણો વિશે એટલું કહી શકીએ કે (અ) જે વિષયની એણે તપાસ કરવાની હોય છે એને એણે ઓળખવાનો (આઈડેન્ટીફાય) હોય છે. એની તપાસ કરતી વખતે એની અનુભૂતિની પરિસ્થિતિમાં એની સાથે રહીને (બાય સ્ટેયીંગ વીથ ઈટ). (બ) એને વિશે ધ્યાનાત્મક રીતે (મેડિટેટીવલી) વિચારવાનું હોય છે અને આવી વર્ણનાત્મક પદ્ધતિ વડે એ જે કંઈ અસ્તિત્વ-પરક સૂઝ મેળવે એની સાથે એને સમજદારીપૂર્વક રહેવાનું હોય છે. ફિનો-મીનોલોજીકલ સંજ્ઞા વાપરીએ તો 'હી હેઝ ટુ અન્ડરસ્ટેન્ડીંગલી ડવેલ'.

અહીં જે પાયાની વાત આવી તે અસ્તિત્વપરક ફિનોમીનાની તપાસ કરનારે પોતાની પૂર્વધારણાઓને શોધી કાઢવાની છે. એ દેખાય છે એટલું સહેલું નથી. આપણી બૌદ્ધિક અને 'થિયરેટીકલ' પૂર્વધારણાઓની પાછળ આપણી વ્યક્તિગત પૂર્વધારણા રહેલી હોય છે. અસ્તિત્વપરક સંદર્ભ રચીને જ એ પૂર્વધારણાઓ સુધી પહોંચાય. અને વિરોધાભાસ (પેરેડોક્સ) તો એ છે કે પૂર્વધારણાઓને શોધી કાઢીને જ અસ્તિત્વપરક સંદર્ભ છતો કરી શકાય ભૂતકાળમાં અથવા બાળપણમાં થયેલા અનુભવો વખતે મનમાં જે ગાંઠ બાંધી દઈએ અને વિશ્વને જોવાનું દૃષ્ટિબિન્દુ કેળવીએ એમાં એ પૂર્વધારણાઓનાં મૂળ રહેલાં હોય છે. ઘણી વાર એ પૂર્વધારણાઓમાં આપણે કશુંક સાંત્વન લેતા હોઈએ કે કશીક

* જિજ્ઞાસુઓ પોલ કેલાઝીનું 'ફિનોમીનોજીકલ થિયરી એન્ડ મેથડસ' જુએ.

સલામતી સમજતા હોઈએ. એ પ્રદેશ નિરીક્ષણ કર્યા વગરની ક્ષિતિજનો હોય છે. 'એન અનએક્ઝામીન્ડ હેરઈઝન' એને પ્રગટ થવા દેવાની અનુભૂતિ સહી-સલામતીની પકડમાથી મુક્ત થવાના સાહસની તૈયારી માગી લે છે. આમ જેને ફિનોમીનોલોજીકલ પદ્ધતિ કહેવામા આવે છે એ સાચા અર્થમા તો જીવનને સાહસપૂર્વક જીવવાની પદ્ધતિ છે એ પદ્ધતિના વિનિયોગ અગત જીવનના પ્રશ્નો અગે કરીએ ત્યારે જાત સાથેના 'અસ્તિત્વપરક સામના'નો અનુભવ બની રહે છે. (ઈટ બીકમ્સ એક્ઝીસ્ટેન્શ્યલ એન્કાઉન્ટર)

એક વખત એવા સામનામા સફળતાથી ઝઝૂમ્યા પછી એ ક્ષિતિજને, અસ્તિત્વના વિસ્તારને, તપાસની દ્યુતિથી અજવાળી શકાય છે, ત્યા રહેલી પૂર્વધારણાઓને એ શા માટે હોવી જોઈએ એવો પ્રશ્ન પૂછી શકાય છે. પરિણામે એ પૂર્વધારણાને અનુમોદન આપી શકાય છે, એમને તિલાજલિ આપી દઈ શકાય છે અથવા બદલી શકાય છે 'અસ્તિત્વપરક પસદગી' (એક્ઝિસ્ટેન્શ્યલ ચોઈસ) અખત્યાર કરવાની તકને આવી તપાસથી નવો સંદર્ભ પ્રાપ્ત થાય છે. આપણે નવી અસ્તિત્વપરક પરિસ્થિતિમા મુકાઈએ છીએ

આવી ફિનો પદ્ધતિ વડે માનવજીવનના કોઈ પણ ફિનોમીના માટે તપાસ આદરી શકાય એમા વ્યક્તિ પોતે સડોવાયલી હોવાથી એ તપાસ મર્યાદિત અર્થમાં સંશોધન ન રહેતા, અસ્તિપરક આતરસૂઝની શક્યતાની ખોજ બની રહે છે કહેવાતા મનોવૈજ્ઞાનિક વિષયો વિગે આ પદ્ધતિના વિનિયોગને કોઈ અસ્તિત્વપરક ઉપચાર—'એક્ઝિસ્ટેન્શ્યલ થેરપી' પણ કહે પણ એ એનો મર્યાદિત અર્થ જ કહેવાય વાસ્તવમા, કોઈ પણ માનવીય વિષય વિશેની આવી ખોજ માનવીય પરિસ્થિતિની સમસ્તતા પર પ્રકાશ પાથરે છે. સ્વાભાવિક છે કે આવી ખોજની શરૂઆત અસ્તિત્વપરક મહત્ત્વ–'એક્ઝિસ્ટેન્શ્યલ સીગ્નીફિકન્સ'થી થવી જોઈએ, એમા આપણે પૂરેપૂરા ખૂપવુ જોઈએ અને અસ્તિત્વપરક મહત્ત્વની દિશામા આગળ વધવી જોઈએ.

આવી ખોજનું અતિમ લક્ષ્ય અને પરિણામ વિજ્ઞાને સમજાવેલી ચોકસાઈ કે નિશ્ચિતતા–કશાક પ્રકારની 'સર્ટેન્ટી' ન હોઈ શકે આવી ખોજમા ક્ષિતિજો વિસ્તરતી જતી હોય છે, નવી નવી પૂર્વધારણાઓ પ્રકાશમા આવતી જતી હોય છે એનો સપૂર્ણ કયાસ ભાગ્યે જ કાઢી શકાય હાયડેગરે કહ્યું છે કે 'એના સુધી આવી પહોચ્યા એમ નહિ પણ હમેશા એના પથે છીએ' એમ જ કહેવું પડે. આવી પદ્ધતિસરની આત્મપરક ખોજ 'ડાસીન'ની સંરચનાત્મક સૂઝ છે અને એમાં પણ એના પથે છીએ એમ જ કહેવુ પડે આવી ખોજ

યદચ્છયા પસંદગી વાપરીને જ અટકાવી શકાય એવા તબક્કે એ તપાસ સંતોષકારક રીતે પૂરતી અને છતાંય સંપૂર્ણ નહિ એવો એના વિશે સ્વીકાર કરવો પડે.

કવિતા વાંચતી વખતે કદિક થતી અનુભૂતિને આપણે રસકીય અનુભૂતિ કહીને ઓળખાવીએ છીએ. આપણી ચેતનાનું રસકીય પાસું એમાં પ્રવૃત્ત થયેલું હોય છે. ડોનાલ્ડ મોન્ડ્રીએફ કહે છે, 'મને એનું વર્ણન કરવામાં રસ છે. મારે માટે એનું મહત્ત્વ છે એમ કહીને એના સ્વરૂપ સુધી હું પહોંચી શકું તો મારી સમજમાં વધારો થાય અને રસકીય ચેતનાની શક્તિઓને હું વધારે ખપમાં લઈ શકું.'

આ સંદર્ભને ખ્યાલમાં રાખીને 'એક્ઝિસ્ટેન્શ્યલ–ફિનોમીનોલોજીકલ' ફિલસૂફીએ પ્રેરેલી પદ્ધતિએ 'રસકીય ચેતના'ના થયેલા એક અભ્યાસનો* કંઈક ખ્યાલ આપવાનું પ્રસ્તુત લાગ્યું છે.

ડોનાલ્ડ મોન્ડ્રીએફ કહે છે: 'આપણી અનુભૂત શક્તિઓના તંત્રના સીમાડાને આપણે બહુ તપાસ્યા નથી. આ તપાસની શક્યતા મારી કલ્પકતાને ઉશ્કેરી મૂકે છે. મારી ખેવના આ પ્રકારની છે. જેને આપણે અનુભવીએ છીએ એ શક્તિઓનું સ્વરૂપ શું છે? એ શોધવાનું મહત્ત્વ શું છે? મારો જવાબ છે: આપણી શક્તિઓની શક્યતા, એના ઉપયોગ અને એની મર્યાદા જાણવાથી એને વધારે સારી રીતે વાપરવાની પસંદગીની શક્યતા ઊભી થાય છે. માનવી માટે જ આ સંભવી શકે છે. યંત્રને આવી અભિજ્ઞતા હોતી નથી. મારે રસકીય સંપ્રજ્ઞતા નામની શક્તિની આવી તપાસ કરવી છે.–એ પહેલાં સંવિત્તિ એટલે શું એ સમજવું રહ્યું.

'હું એની વ્યાખ્યા નથી આપવાનો. સંવિત્તિનાં અનુભૂતિ પાસાંઓનું હું વર્ણન કરીશ અને તમારા અનુભવોથી તમે એમાં રસ પૂરશો એવી આશા છે. 'સંવિત્તિ' એ વિશ્વમાં હોવું એથી મારી અનુભૂતિનો એક અંશ છે. માનવ–આશ્ચર્યનું એ ચાળખું (મેટ્રીક્સ) છે. એ આપણા ખુલ્લાપણાની (ઓપનનેસ)ની નિદર્શક છે. કૅમેરા જેવી યાંત્રિકતા એમાં ન હોવાને લઈને એનાં ભયસ્થાનો પણ છે પૂર્વગ્રહો, ભૂલો, ભય વગેરે. સંવિત્તિનો દુરુપયોગ પણ આપણે કરી શકીએ છીએ.

'સંવિત્તિ કશાકને વિશેની હોય છે. એ અર્થમાં એને લક્ષ્ય હોય છે. અને

* એસ્થેટિક કૉન્શ્યસનેસ' પાનાં ૩૫૮થી ૩૭૬ પુસ્તક 'એક્ઝિસ્ટેન્શ્યલ ફિનોમીનોલોજિકલ ઓલ્ટરનેટીવ્સ ફોર સાયકોલોજી', સંપાદન: રોનાલ્ડ એસ. વાલે અને માર્ક કિંગ પ્રકાશન: ન્યૂયોર્ક, ઓક્સફર્ડ યુનિવર્સિટી પ્રેસ, ૧૯૭૮. લેખના લેખક ડોનાલ્ડ મોન્ડ્રીઓફ.

સંવિત્તિ હેતુસંધાન (ઈન્ટેન્શનલ) છે. જેને વિશે સંપ્રજ્ઞાત હોઈએ એની 'સાથે' હોઈએ ત્યારે જ સંવિત્તિ હેતુસંધાન છે એમ કહી શકાય. એ કશીક અસ્તિત્વ ધરાવતી વસ્તુ નહિ, પરંતુ 'શક્ય સંબંધોનું સંકુલ' છે, અનેકાર્થ સંરચના છે. આપણી સમજ માટે એ આવું સંકુલ હોય તો જીવવા માટે તો આથીય વધુ સંકુલ હોવા સંભવ. એ વિશેનાં વિધાનોને અમુક દષ્ટિબિન્દુથી જ અર્થ પ્રાપ્ત થાય એને પોતાનો અર્થ હોય છે અને આપણું કાર્ય એ અર્થને પ્રગટ કરવાનું હોય છે એવું એને વિશે ન કહી શકાય. આમ અર્થની ઉત્પત્તિમાં ચેતના ઘટક અંશનું કાર્ય કરે છે-જે અર્થ મારે ઉપજાવવા હોય એની ઉત્પત્તિમાં.

'ચેતનાની વિશિષ્ટતા એ છે કે એનાં જે સંચલનો (ફન્કશન્સ) વિશે તપાસ આદરીએ છીએ એ સંચલનો જ એ તપાસનું કામ કરતાં હોય છે. રસકીય ગુણધર્મોની શોધમાં ચેતના પોતાને જ પ્રાપ્ય છે. માનવચેતનાની આ ખાસિયત છે. રસકીય ચેતનાને એના સ્વરૂપે હોવા દેવામાં ચેતના મદદ કરે છે. આને 'સેલ્ફ પ્રેઝન્સ'ના પ્રાગટ્યનું દૃષ્ટાન્ત કહી શકાય.

'રસકીય ચેતના આપણી સમગ્ર ચેતનાનો જ અંશ હોઈ, એ અંશની ભાતને અલગ તારવી, એની વિશદતા અને અર્થવત્તા પામવા આપણે સમગ્ર ચેતનાતંત્રને કામે લગાડી દઈએ છીએ. રસકીય ચેતના સાથે હું સંડોવાઉં છું ત્યારે હું ક્યાંથી આવું છું? (વ્હેર ડુ આઈ કમ ફ્રોમ?) મારું દૃષ્ટિબિન્દુ કલાકારનું છે, સાહિત્યકારનું છે, ચિન્તકનું છે? મારે રસકીય ચેતના જે સ્વરૂપે છે એ સ્વરૂપે શા માટે છે એનાં કારણો જોઈએ છે, સમજણ જોઈએ છે? આ તો પ્રાથમિક તબક્કાથી આગળના તબક્કાની વાત થઈ. હું આ પ્રશ્નો પૂછું છું ત્યારે મેં એક ચોક્કસ 'સ્ટેન્ડ' લીધું હોય છે: હું સમજી શકું એવી વ્યક્તિ છું. સમજણ ધરાવતા અદના માનવીના સંદર્ભમાં મારે રસકીય ચેતના કયા સંબંધોનું તંત્ર છે તે પામવું છે. એક વાર હું એ સમજું તો એને એ રીતે સમજાવી શકું અને એ રીતે જીવી શકું. આ મારો આદર્શ છે.

તો આ 'સમજવું' એટલે શું? આપણે સાદું દૃષ્ટાન્ત લઈ એને ઝીણવટપૂર્વક તપાસીએ.

'હું ખુરસીમાં બેઠો છું. દેખીતું છે કે 'બેસવાનું' અને મારા શરીરને 'ટેકો આપવાનું' એ બે સંબંધ-તંત્રો જ્યાં એકબીજાને છેદે છે, ઓવરલેપ થાય છે અને આકાર ધરાવતા કોઈ પદાર્થમાં પરિણમે છે એને હું 'ખુરસી' સમજું છું. આમ 'સમજવું' એ મારું વ્યક્તિગત વર્તન છે જેમાં હું એક-

બીજાને છેદતા સંબંધ-તંત્રોનો સ્વીકાર કરી એક નવા સંબંધ-તંત્રને પામું છું. આમ અર્થની પ્રાપ્તિ એટલે જીવન્ત પરિસ્થિતિમાં કશાક સંબંધ તંત્રની પ્રાપ્તિ. આ સંરચનાને ખુરસીના 'વિચાર' સાથે કે એ કશીક 'વસ્તુ' છે એમ કહેવા સાથે ગૂંચવી નાખવાની જરૂર નથી. 'વિચાર' કે 'વસ્તુ' સંરચના જે મૂર્ત છે એમાંથી થયેલું અમૂર્તિકરણ છે.

'રસકીય'નો અર્થ 'ખુરસી'ના અર્થને ઘણો મળતો આવે છે. માત્ર એમાં એકબીજાને છેદતા બે કરતાં વધારે સંબંધ તંત્રો અથવા સંરચનાઓ સંકળાયેલા છે. કલાકૃતિ, એનું રસદર્શન, એનું સર્જન, જાત, અહમ્‌ની વ્યવસ્થા, મારું વિશ્વમાં હોવાપણું, લીલા, કલ્પનાશક્તિ, અતિક્રમણ, ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષતા વગેરે અનેક સંરચનાઓ અહીં એક બીજા સાથે અવળસવળ થાય છે. મારા વ્યક્તિ-ગત વિકાસની મર્યાદામાં રહી હું આ તપાસ આદરું છું અને પ્રશ્નની વ્યાપકતા અને વિશાળતાને ધ્યાનમાં રાખીને મારા પદાર્થ તરફ મર્યાદિત દૃષ્ટિબિન્દુથી આવું છું.

'હું આમ 'સમજું' છું ત્યારે હું જે કરું છું તેમાંથી હું મારું 'સ્ટેન્ડ' લઉં છું. અને સંરચનામાં ગુંથાયેલા સંબંધો શોધું છું. પણ એમાં એક મોટી મુશ્કેલી છે. જેને માટે તપાસવું છે એને કેવી રીતે ઓળખવું કે આ રસકીય ચેતનાનું દૃષ્ટાન્ત છે?

'એક દેખીતી પદ્ધતિ છે-વધુમતિનો અભિગમ-'કોન્સેન્સસ એપ્રોચ.' મારી તપાસની શરૂઆતના તબક્કામાં આ અભિગમ વસ્તુને હકીકત તરીકે ઓળખવા માટે 'આઇડેન્ટીફાય' કરવા માટે કામમાં આવી શકે. કલાના વિદ્યાર્થી-ઓથી લઈને કાર્યદક્ષ ધંધાદારી એવા બસોએક જણનો બહુમતી અભિપ્રાય લઈને નીચેનું એક દૃષ્ટાન્ત પસંદ કર્યું છે. કહેવાની ભાગ્યે જ જરૂર છે કે એ મારા વ્યક્તિગત અનુભવનું છે. એને બેધડક રસકીય ચેતનાની સંરચનાનું દૃષ્ટાન્ત કહી શકાય.

'હું એ વખતે સોળ વર્ષનો હોઈશ. રવિવારની અલસ બપોરે રેડિયો સાંભળતો હું નિરાંતે પડચો હતો. બીથોવનની સીમ્ફનીની જાહેરાત થઈ. અગાઉ મને એ સાંભળીને કંટાળો આવ્યો હતો. આળસમાં જ મેં રેડિયોનું સ્ટેશન ન બદલ્યું.

'સંગીત શરૂ થયું. તરત જ હું એમાં ખેંચાયો. મને સમજાતું નહોતું મને શું થતું હતું. મેં જોયું હું રડતો હતો. મારું શરીર ખુરસીમાં ખૂંપી જશે એવું લાગવા માંડયું. વ્યક્તિ તરીકે હું હવે ત્યાં ન હતો. હું રેડિયોમાં હતો,

સંગીતમાં હતો, ક્યાં તે ખબર નહોતી. હું સંગીત સાથે તન્મય થઈ ગયો.

સીમ્ફની પૂરી થઈ અને વ્યક્તિગત રીતે હું ખુરસીમાં પાછો આવેલો હતો. હું મને પ્રફુલ્લિત ઉત્તેજિત લાગ્યો. કશુંક મારી અંદર ફાટફાટ થઈ રહ્યું હતું. ગાથમાં થતું દબાણ શેના વિશે હતું એ ન સમજાયું પણ એક વાત સમજાઈ ગઈ. હવે પછી સુંદર વસ્તુઓ સાથેનો મારો સંબંધ સીમ્ફની સાંભળ્યા પહેલાં જેવો હતો તેવો તો નહિ જ હોય. એ પળથી જ સુંદર વસ્તુઓ મારે માટે વધુ સુંદર હોવાની—અને મારા વિશેનું આ નિરીક્ષણ સાચું નીવડયું છે.

'સંગીત સાથેની 'અનુભૂત ઐક્ય' રસકીય ચેતનાનું એક આગવું લક્ષણ છે. આ એકતાની તપાસના સ્વરૂપે રસકીય ચેતનાનાં બીજાં લક્ષણો માટે હું મૉડેલ તરીકે વાપરીશ. આ માટે 'પ્રીવીલેજડ ઓબ્ઝર્વર'—અધિકૃત નિરીક્ષણની બીજી પદ્ધતિ પણ મેં અપનાવી છે. સો એક વ્યક્તિઓ પર આ બન્ને પદ્ધતિઓ અજમાવીને 'સંગીત સાથે મેં ઐક્ય અનુભવ્યું' એ પાસાનો અર્થવત્તા શોધવામાં મેં પ્રયત્ન કર્યો. એમ કરવામાં એનો શો અર્થ નથી એ શોધવાનું સહેલું નીકળ્યું. એકતાની અનુભૂતિને સંખ્યા 'એક' સાથે કશો સંબંધ નથી. શ્રવણ કરનારનું સંગીત સાથે નિતાંત 'આઈડેન્ટીફીકેશન' પણ એમાં નથી, કારણ હું એમાંથી બહાર પણ આવ્યો હતો, ભને બદલાયલો.

'આ સૌએ જે ઐક્યની વાત કરી તે બીથોવનની સીમ્ફની સાથેના ઐક્ય જેવા ઐક્યની. એ ઐક્ય પહેલાં બીથોવનમાં હતું. પછી એના સંગીતમાં હતું. પછી એની સીમ્ફનીના બજવૈયાઓમાં એ ફરી ફરીને જીવંત બનીને પ્રગટયું. પછી એ સંગીત સાંભળનારાઓમાં જીવંત બન્યું—'વનનેસ ઑઝ ઇટ ચેન્જડ ડવેલીંગ્ઝ' ભિન્ન ભિન્ન રીતે વ્યક્ત થવા છતાં એ સૌમાં જે અચલ રહે છે એવું એ ઐક્ય હતું. મર્લો પાન્તીએ એને 'સંરચનાનું ઐક્ય' કહીને ઓળખાવ્યું છે, વિચાર કે વસ્તુનું નહિ.

'ત્રીજી પદ્ધતિ મેં અજમાવી, નીવડેલી પ્રતિભા (જિનિયસ)ની સૂઝને મારી અનુભૂતિના માર્ગદર્શક તરીકે વાપરવાની પદ્ધતિ 'બ્રેઈન સ્ટોર્મીંગ બાય જિનિયસીસ' આની અજમાયશની વાત કરતી વખતે હું મર્લો પોન્તીએ પોતાના 'વર્તનની સંરચના' સ્ટ્રક્ચર ઑફ બિહેવિયર-પુસ્તકમાં વિનિયોગ કરેલી આંતરસૂઝનો હું ઉપયોગ કરીશ અને 'રસકીય સંવિત્તિથી હું જઈ વર્તનના વિશાળ વિષય પર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરીશ.

'ઐક્યની અનુભૂતિ નિષ્ક્રિય અનુભૂતિ નહિ પણ સક્રિય માનવવર્તન છે. મેં પસંદ કરેલી સો એક વ્યક્તિઓમાં એ વિશે સંપૂર્ણ સંમતિ છે. મર્લો

પોન્તીનો અભ્યાસ એ દૃષ્ટિએ રસકીય સંવિત્તિની મારી તપાસ માટે ખૂબ પ્રસ્તુત છે.

'વર્તનના ત્રણ પ્રકાર : ભૌતિક, જૈવિક (વાઈટલ) અને માનવીય. સેન્દ્રિય તંત્ર વસ્તુ સાથે સીધું સંકળાયેલું હોય ત્યારે થતું વર્તન તે ભૌતિક વર્તન. મનોવિજ્ઞાનમાં ઉત્તેજના પ્રતિભાવનું મોડેલ આનું શ્રેષ્ઠ ઉદાહરણ કહી શકાય. સેન્દ્રિય તંત્ર વસ્તુ સાથે કશાક સંબંધથી જોડાઈ જે વર્તન કરતું હોય તે જૈવિક. આવા વર્તનમાં પરિવર્તનશીલતા (એડેપ્ટીબીલીટી) શક્ય છે. પરંતુ માનવવર્તનમાં માનવચેતનાની કલ્પકતાના કારણે આ ક્ષમતા અનેકગણી વધારે છે. આથમતા સૂર્યનો સરોવરના પાણી પર પડેલો લીસોટો મને જકડી રાખે છે. હું ખસું છું એની સાથે એ ય ખસીને મારી સાથે ને સાથે રહ્યા કરે છે. કેટલી સાદી વાત અને છતાંય કેટલી વિસ્મયકારક! વિશ્વ એની સમસ્ત સમૃદ્ધિ જાણે મારી દિશામાં ઢળતું ન હોય! આવા માનવવર્તનમાં નિરીક્ષક એક ઉઘાડ ધરાવતા તંત્ર (ઓપન સીસ્ટમ)ના સંપર્કમાં છે. ભૌતિક અને જૈવિક વર્તન કરતાં આ માનવવર્તનમાં વધુ પરિવર્તનશીલતા, સર્જકતા અને કલ્પકતાને અવકાશ રહેલો છે. આ સંકુલ સંબંધરચના કશાનું પ્રતિનિધિત્વ નથી કરતી. વિશ્વ અને માનવીની પરસ્પર સંકળામણનું એમાં પ્રગટીકરણ છે. નિરીક્ષક અહીં એક નવી વાસ્તવિકતા પામે છે અને અર્થની ઉત્પત્તિમાં અને સંકુલ વ્યવસ્થાતંત્રની સંરચનામાં એ ભાગીદાર બને છે. બીજા શબ્દોમાં, માનવીય રીતે વર્તનાર રસકીય ચેતનાયુક્ત વ્યક્તિ પ્રતીક ઉપજાવે છે અને વિશ્વની રહસ્યમયતા પ્રતીક બનીને પ્રગટ થાય છે ત્યારે માનવવર્તનની એ લાક્ષણિકતા બની રહે છે. 'કાર્લ યુંગે 'પ્રતીક' સંજ્ઞા આ અર્થમાં ઘટાવી છે. પ્રતીકની રચના વડે માનવ રહસ્યમયતાના દ્વાર પાસે આવીને ઊભો રહે છે.

'ભૌતિક અને જૈવિક વર્તન માનવવર્તનના પેટાગણ છે, અને જેને હ્રસ્વીકરણ (રીડકશન)ના ઢાળ પર લપસવું છે એ સંકુલ માનવવર્તનનું વિશ્લેષણ પહેલા બે પ્રકારના વર્તનનાં ઘટકોનો ઉપયોગ કરીને કરી શકે છે. પૂર્ણ સંકુલમાંથી સાદી સંરચનાઓ સારવીને પૂર્ણની અવેજીમાં એને મૂકી શકાય. રસકીય સંવિત્તિના સંદર્ભમાં જ રસકીય સંવિત્તિ અર્થવતી બની રહે છે.

'બીજા એક દૃષ્ટાન્તમાં ટેકરીની ટોચ પરથી ખીણ, નદી, ખુલ્લું મેદાન જોઈ રહેનાર વ્યક્તિએ કહ્યું, 'ખૂબ શાન્તિનો અનુભવ થયો. સમસ્ત દૃશ્યો, ક્રિયાઓ સાથે હું તન્મય બની ગયો. હું જીવન્તતાનો, પૂર્ણતાનો અનુભવ કરી રહ્યો.' ત્રીજા એક દૃષ્ટાન્તમાં પ્રાચીન દેવળને જોતાં જોતાં જે અનુભૂતિ થઈ તેની વાત

કરતી સ્ત્રીએ કહ્યું, 'થાંભલાના પથ્થરની તાકાત મને ખેંચી ગઈ, સમગ્ર દેવળ જીવન્ત થઈ ઊઠયું. મારે માટે આ નવું હતું. હું જ સ્થાપત્ય બની રહી.

'આ બન્ને અને બીજી એવી વ્યક્તિઓ સાથે એમની અનુભૂતિની વાતો કરતી વખતે એમની લાગણીઓને વર્ણવવામાં મદદ કરતા મેં શોધી કાઢયું કે મને 'સૂરની સાથે ગાવા' સિવાય બીજી કોઈ ખેવના ન હતી. ઐકયની મારી અનુભૂતિ સર્જનાત્મક હતી. હું સંગીતમય હતો ત્યાં સુધી એક નવો માનવ હતો અને મારી સંડોવણીને લઈને હંમેશ માટે બદલાઈ ચૂકયો હતો. જીવનની અનેકવિધ એકતાઓને એ સંગીતના અનુભવથી અનુભવી રહ્યો હતો. શબ્દબદ્ધ બન્યા વગર ઐકયની અનુભૂતિ એને માટે પ્રતીક બની ગઈ. સંગીત સાથેના ઐકયમાં એ પોતે જ પ્રતીક બની ગયો. ભયમુક્ત બનીને એ રહસ્યની સન્મુખ થઈ શકયો. 'અનનોન'ની દિશામાં એણે એક ગતિશીલ ઉઘાડ અનુભવ્યો. બીજી અનુભૂતિમા, પેલી વ્યક્તિએ પોતાની હાજરી (પ્રેઝન્સ)ને વિસ્તરતી અનુભવી. જે છે તેના સાથે અને વિશ્વમા પોતાની સત્તાના સાથે તેણે એક નૂતન અને વ્યક્તિગત સંકળામણ અનુભવી. અનુભૂતિના વર્ણનમાં પોતે વાપરેલી ભાષા એને અપૂરતી લાગી. માત્ર સંવિત્તિની જ નહિ, વર્તનની પણ નવીનતા એણે અનુભવી. ઐકયની એની અનુભૂતિમાં કશીક પ્રવાહિતા હતી. સીમાઓ ધૂંધળી હતી. સ્થાપત્યની અનુભૂતિ કરનાર વ્યક્તિ એને શબ્દોમા વ્યક્ત કરવા તૈયાર ન હતી. શબ્દો જે વ્યક્ત કરે અને એણે અનુભવ્યું તે બન્ને વિશ્વો જુદાં હતાં. અનુભૂત વિશ્વ પર શબ્દોના વિશ્વનું આક્રમણ કરવામાં એને અપ્રામાણિકતા લાગી.

'રસકીય સંવિત્તિનો સળવળાટ અનુભવાય છે એવી અમૂર્તીકરણ પૂર્વેની કક્ષાએ આપણે ભાગ્યે જ શબ્દો વાપરીએ છીએ. છતાંય અનુભૂતિની સમાનતા સંક્રમણનો પાયો બની રહે છે.

'મારાં પ્રસ્થાનબિન્દુની પૂર્વધારણા એ હતી કે સંવિત્તિનો એક પ્રકાર 'રસકીય' કહી શકાય એવો છે પરંતુ તપાસ કરતાં સમજાયું કે સંવિત્તિનો વિચાર એ જ વધારે મૂળભૂત પ્રકારની મારી સંડોવણીનું અમૂર્તીકરણ છે. સંપ્રજ્ઞતાની આંતરિક સૃષ્ટિને સંવિત્તિ કહી એની સાથે કામ પાડવામાં વ્યક્તિને એના વિષયથી અલગ પાડવાથી રસકીય સંવિત્તિના પ્રદત્ત (ગીવન્સ ઑફ એસ્થેટિક કૉન્શ્યસનેસ) સાથે કયાંક મેળ તૂટે છે. મારે સંવિત્તિ છે અને વર્તન પણ છે. માર્લો પેન્તીએ સૂચવેલી સંજ્ઞા 'અભિવ્યક્તિ' (એક્સપ્રેશન)થી સંવિત્તિ અને વર્તનની એકતા વધારે યોગ્ય રીતે દર્શાવી શકાય છે. આમ 'રસકીય સંવિત્તિ'ને બદલે 'રસકીય અભિવ્યક્તિ' સંજ્ઞા વધારે પાયાની હોઈ જીવન અને અનુભૂતિની

વધારે નજીક લાગે છે. 'રસકીય અભિવ્યક્તિ'ના સંદર્ભમાં જ રસકીય સંવિત્તિ વિશે મારી અમૂર્ત અને આંશિક એવના અર્થવતી બને.

'સંવિત્તિ રસકીયતાને સમજવા માટે જરૂરી અને યોગ્ય ભૂમિકા પૂરી પાડશે એ મારી બીજી પૂર્વધારણા હતી. પરંતુ મેં જોયું કે રસકીય અનુભૂતિમાં સંડોવણી તો સમસ્ત વ્યક્તિની જ હોય છે. 'સંવિત્તિ' સંજ્ઞા તો જે બનતું હોય છે એના એક પાસાનું અમૂર્તીકરણ જ છે. જે સંદર્ભમાં રહીને રસકીય સંવિત્તિ સંભવે છે એમાંથી એને બહાર કાઢી લેવાથી એના વિશેની સમજનો બચાવ ન કરી શકાય.

'આમ જીવાતી અનુભૂતિના અને રસકીય અનુભૂતિના સંદર્ભમાં, સંવિત્તિએ ભજવેલા ભાગમાં અને સંવિત્તિ વડે નિરીક્ષાતા ભાગમાં મને રસ છે. હવે હું સંવિત્તિને 'અભિવ્યક્તિ' કહીને ઓળખાવું છું. આ અભિવ્યક્તિને એક કેન્દ્ર છે. એ કેન્દ્ર 'હું' છું. રસકીયતાની વાતમાં હવે 'વ્યક્તિગત રીતે સંડોવાયેલા હું' તરીકે આવું છું. પહેલા હું 'સમજવાના' દૃષ્ટિબિન્દુથી આવતો હતો એટલે પ્રદત્તના એક અંશ સાથે જ 'પાર્ટીસિપેટ' કરતો હતો. આમ હું હવે મારો સંદર્ભ વિસ્તારું છું.

'મારી સમજના આ વિકાસને રખે કોઈ એક ઉપર એક ઈંટ મૂકીને ચણાતી ભીંત જેવો ક્રમિક અને યાન્ત્રિક ગણી લે. શબ્દ પાછળ શબ્દ કે વાક્ય પાછળ વાક્ય મૂકવાથી વધતા જ્ઞાન જેવો આ વિકાસ નહોતો. વાસ્તવમાં સમસ્તતાના એક ધૂંધળા ખ્યાલથી મેં શરૂઆત કરી હતી. એમાં રહીને શોધાયેલા સંબંધોએ સમસ્તના ખ્યાલને વધારે સ્પષ્ટ કર્યો. એમ કરવાથી એના અંશોને વધારે યોગ્ય રીતે તપાસવા હું પ્રેરાયો. રસકીય સંવિત્તિ વિશેની મારાં જ્ઞાનની આંતરિક સંરચના અને એના પરિવેશ સાથેનો એનો સંબંધ વધારે સ્પષ્ટ થયા. મારા જ્ઞાનના વિકાસમાં બિલ્ડીંગ બ્લોકની નહિ પણ બહુપરિમાણી ભાત હતી. મેં શોધી કાઢયું કે રસકીય સંવિત્તિ માનવસંદર્ભની અંદર રહેલી જીવન્તતાની અભિવ્યક્તિનું એક પાસું છે.

એટલે હવે હું જીવનની અભિવ્યક્તિતા પાયા પર ચણતર કરતો કરતો મારી તપાસમાં આગળ વધીશ અને મારી સમજણને પ્રસ્તુત એવા સંબંધોનું અમૂર્તીકરણ કરી મારી શોધના 'ડાયાલેકટિક'ને આગળ ધપાવીશ. જેમાંથી એ સ્રાવિત કરાયા છે એવી જીવનની અભિવ્યક્તિ સાથે હું એમને જોડી ન આપું ત્યાં સુધી મારાં તારતમ્યોનો કશો અર્થ નહિ રહે એ વાત હું નવા નવા તબક્કે પામતો જ રહ્યો છું.

'ઐક્યની દેખીતી લાક્ષણિકતાની ઊંડી સમજ મેળવવામાં મને સમજાયું કે 'ઐક્ય' ભિન્ન ભિન્ન સંબંધોના ઐક્યરૂપે પ્રગટ થતું હતું. સંરચના સાથે સંબંધિત હોય ત્યારે સંરચનાના ઐક્યરૂપે, વર્તનની માનવીયતા સાથે સંબંધિત હોય ત્યારે પ્રતીકના ઐક્યરૂપે અને વ્યક્તિ સાથે સંબંધિત હોય ત્યારે વ્યક્તિત્વના ઐક્યરૂપે પ્રગટ થતું હતું. આ વાત 'રસકીયતાના ક્ષેત્ર'માં પ્રવર્તતા ઐક્યની વાત છે.

રસકીય સંવિત્તિ વિશે જે ભાત નજરે પડે છે તે કંઈક આવી છે–એકબીજા સાથે ગુંથાત, વ્યવસ્થાતંત્રોનું તંત્ર અથવા સંબંધિત સંરચનાઓમાં ઉદ્ભવતી સંરચના વ્યક્તિપણું (પર્સનહુડ), સર્જકત્વ, કૃતિ, ભજવણી, આસ્વાદ, પ્રતીક એકતા, પૂર્ણતા, રમત, રહસ્યમયતા અભિવ્યક્તિ વગેરે સંરચનાઓ અરસપરસ ગુંથાઈ જતી હોય અને એમાંથી એક નવી જ સંરચના ઘડાઈ આવતી હોય તો એને રસકીય સંવિત્તિનું દૃષ્ટાન્ત કહી શકાય. મારી અનુભૂતિના સંદર્ભે પ્રમાણભૂત કહી શકાય એવું આ સાધારણીકૃત સત્ય છે. અનુભવ નિઃશેષ બનીને અનુભૂતિ બની રહે ત્યારે અનિવાર્યતયા એમાં રસકીય ગુણવત્તા આવી જ જાય છે.* આવી અનુભૂતિ પામવી એ કદાચ એક સિદ્ધિ ગણાય.

'ઐક્ય'ની સાથે સંકળાયલા બીજાં લક્ષણોને આ રીતે તપાસી શકાય. એ લક્ષણોની ઊંડાણમાં તપાસ કરીને, સંવિત્તિ સાથે એને સંઘટિત કરતા સંબંધોને પ્રકાશમાં લવાય તો રસકીય સંવિત્તિની સમજ માટેનો નક્કર પાયો નાખી શકાય.

'અહીં એક વાત પ્રત્યે લક્ષ દોરવું રહ્યું. એક બીજા સાથે ગુંથાઈ જઈ રસકીય સંરચના ઘડતા વ્યવસ્થાતંત્રોમાંથી કેટલાંક તત્ત્વો બીજી અનુભૂતિઓ વખતે પણ હાજર હોય છે. માલિકને આવતો જોઈને પૂંછડી પટપટાવતો કૂતરો. મને લાગે છે કે યોગ્ય રીતે જ કૂતરાનું વર્તન રસકીય સંવિત્તિ કહીને નહિ ઓળખાવાય. અભિવ્યક્તિ, સંરચના, આવેગ, ભજવણી સમાન ઘટકો છે પણ એ સૌ માનવ અનુભૂતિની કક્ષાના છે એમ ન કહી શકાય. અહીં મહત્ત્વનાં ઘટકોનો અભાવ છે તે 'પર્સનહુડ' અને પ્રતીકાત્મકતા.

રસકીય વિશ્વ વિશે, આવા અભ્યાસથી ભિન્ન ભિન્ન પ્રકારની અને કક્ષાની અનુભૂતિઓને એકબીજાથી અલગ પાડીને ઓળખી શકાય. દા. ત. કલાકૃતિ સાથેના સંનિકર્ષથી થતી રસકીય અનુભૂતિ અને કલાકૃતિની ગેરહાજરીમાં પ્રાકૃતિક પરિવેશમાં થતી અનુભૂતિ.

* જહોન ડયુઈનું મૂળ વિધાન આ પ્રમાણે છે: '—ધેટ એક્સપીરીઅન્સ હેવીંગ રન ઈટ્સ કોર્સ ટુ ફુલ્ફીલમેન્ટ એન્ડ હેવીંગ બીકમ એન એક્સ્પીરીઅન્સ, ઈન્એવીટેબ્લી હેઝ સમ એસ્થેટિક ક્વોલીટી.'

'ફિનોમીનોલોજીનો ઉદ્દેશ વસ્તુને એના સ્વરૂપે પામવાનો છે. વસ્તુ એના મૂળ સ્વરૂપે કેવી છે એ પૂછવાનું નક્કી કરતા પહેલાં સંવિત્તિના સ્વરૂપ વિશે શું જાણી શકાય એ મહત્ત્વની પૂર્વતૈયારી છે. છબી પાડતા પહેલાં છબી પાડનારે કૅમેરા, ફિલ્મ અને છબી પાડવાની પરિસ્થિતિ વિશે જાણકારી મેળવી લેવી જોઈએ.'

રસકીય સંવિત્તિની જાણકારી મેળવવાના આ પ્રોજેક્ટમાં આ અહેવાલ આપનારને વિકાસશીલતાનું એક પરિમાણ નજરે પડે છે. બે મહિનાથી માંડીને અગિયાર વર્ષનાં બાળકોના વર્તનનાં નિરીક્ષણથી અને બાળકના એની ભાષામાં વ્યક્ત થયેલા ઉદ્‌ગારોના અભ્યાસથી લાગ્યું છે કે અમુક ઉમ્મરે વ્યક્તિ અમુક કક્ષાની રસકીય અનુભૂતિ માટે તૈયાર નથી હોતી. યુંગિયન મનોવિજ્ઞાની હાર્ડિંગના અને મર્લો પોન્તીના વિચારોના સૂચિતાર્થોનો અભ્યાસ કરીને લેખક એવા તારતમ્ય પર આવ્યા છે કે વ્યક્તિ જ્યારે રસકીય સંવિત્તિ સાથે સંકળાયલી હોય છે ત્યારે વિકાસનો કોઈકનો કોઈક ક્રમ અસ્તિત્વમાં આવતો હોય છે. બાળકને પ્રદત્ત તરીકે મળેલી હોય છે તે 'પ્રીમીટીવ સેલ્ફ' હોય છે પણ એને 'ઈગો' નથી હોતો. ચોક્કસ સમયે 'ઈગો'નો વિકાસ થવા માંડે છે. વ્યક્તિ પોતાના કોઈક અનુભવનું બયાન કરતા જ્યારે જ્યારે અતિક્રમણશીલ ઘટના (ટ્રાન્સેન્ડેન્ટલ ઈવેન્ટ)ની વાત કરે છે, એને ઉચિત ભાષા વાપરે છે ત્યારે ત્યારે એમણે જોયું છે કે મોટે ભાગે કશીક રસકીય સંવિત્તિના અનુભવ સાથે પેલો અનુભવ જોડાયલો હોય છે. 'સેલ્ફ' અને 'ઈગો' વચ્ચે જેમ જેમ સમતુલા જળવાતી જાય છે અને એવી સમતુલા અનુભવાય છે ત્યારે રસકીય સંવિત્તિના સંદર્ભમાં વ્યક્તિ સાથોસાથ જ વિશ્વ સાથે વધારે સંડોવાયેલી હોય છે. એ લોકો ઘણીવાર કહેતા હોય છે કે રસકીય સંવિત્તિની અનુભૂતિ એમને પોતાની જાત સાથેના ગાઢ સંપર્કમાં લાવી દે છે. (ધે ગેટ ઈન ટચ વીથ ધેમસેલ્વજ) જે શક્યતાઓ એમણે પોતાનામાં કલ્પેલી પણ નહિ અને વ્યક્તિત્વનાં જે પાસાંઓ વિશે તેઓ તદ્દન અજાણ હતા એ એમનામાં પ્રગટેલાં દેખાય છે. અનુભૂતિનું એક આગવું લક્ષણ એ છે કે એમની આ શોધના એકરાર પાછળ અભિમાનની છાંટ નથી હોતી. એમની શક્તિઓ એમને બક્ષિસમાં મળેલી છે. કૃપા છે એની એમને પ્રતીતિ થાય છે અને એ શક્તિઓ વિશે નમ્રતાથી એઓ જવાબદારી સ્વીકારે છે.

અન્તમાં, લેખકને લાગે છે કે માનવ માટે પોતાની નિયતિની સિદ્ધિની દિશામાં પગ ઉપાડવા અને આગળ વધવા માટે રસકીય સંવિત્તિ એક મહત્ત્વનો અને સ્વાભાવિક માર્ગ છે. એનાં સઘળાં લક્ષણો અને સંદર્ભ સહિત, રસકીય 'ઈગો' અને 'સેલ્ફ'નો એવો સંપર્ક શક્ય બનાવે છે જેમાં 'ઈગો' 'સેલ્ફ' સાથે વધારે

જવાબદારીઓ વાસ્તવિક સુમેળ સ્થાપે છે. આમ, રસકીય સંવિત્તિ વિશ્વની સાથે વધારે અર્થપૂર્ણ (એટલે પ્રતીકાત્મક) સંપર્ક સાધવાની માનવીય રીત લાગે છે. 'જે છે' એની સાથે સંપર્કમાં આવી એની સાથે ઐક્ય સાધવાની એક રીત એ રસકીય સંવિત્તિ છે એમાં કશી શંકા નથી.

ફિનોમીનોલૉજીકલ પદ્ધતિથી સ્વતંત્રપણે રસકીય સંવિત્તિથી પ્રભાવિત થઈ વિવેચકોએ અને ચિન્તકોએ કલાકૃતિના સંદર્ભમાં એનો વિચાર કર્યો છે. બુલે જેવા વિવેચક તરત ધ્યાનમાં આવે. માત્ર ડયુફ્રેને જીવનના સંદર્ભમાં વાત કરતી વખતે રસકીય સંવિત્તિ વિશે કહ્યું છે, '.. ગંભીર તાદાત્મ્ય સાથે સહ-અસ્તિત્વ ધરાવતી મનોવૈજ્ઞાનિક (ચૈતસિક) તાટસ્થ્યના લક્ષણયુક્ત રસકીય અનુભૂતિ—' એણે અને અન્ય વિવેચકોએ રસકીય સંવિત્તિનાં જે લક્ષણો બતાવ્યા છે એમાના એકને પણ મોન્ટીએફની તપાસ નકારતી નથી. સાત્રે સંવિત્તિનું કરેલું ફિનોમીનોલૉજીકલ વિશ્લેષણ અહીં યાદ કરીએ. એણે આપેલું એક મહત્ત્વનું તારતમ્ય રજૂ કરી આ વાતને તત્કાલ પૂરતી પૂરી કરીએ :

Consciousness inevitably involves Self-Consciousness. It involves transcendence and this is reflected in the structure of the self Its activity is directed towards an ideal of totalisation The self is a never ending process of self-completion

રસકીય સંવિત્તિની મોન્ટીએફની ફિનોમીનોલૉજિકલ તપાસ આ બધાં જ લક્ષણોને પ્રગટ કરી આપે છે.

ક્રિટિક્સ-એવૉર્ડ-સન્ધાન : ૧૯૮૬ અને ૧૯૮૭

	૧૯૮૬	૧૯૮૭
કવિતા	જટાયુ-સિતાંશુ યશશ્ચન્દ્ર	લયનો—લાભશંકર ઠાકર
નવલકથા	બદલાતી ક્ષિતિજ—જયન્ત ગાડીત	અસૂર્યલોક—ભગવતીકુમાર શર્મા
ટૂંકીવાર્તા	સ્વપ્નવટો—રવીન્દ્ર પારેખ	વાર્તાવરણ—રાધેશ્યામ શર્મા
નાટક	અશ્વમેધ—ચીનુ મોદી	—કોઈ નહીં—
લલિતનિબન્ધ	—કોઈ નહી —	રમ્યાણિ વીક્ષ્ય—સુરેશ જોષી
વિવેચન	નવી ટૂંકી વાર્તાની કળામીમાંસા —કિશોર જાદવ	કાવ્યકૌતુક—હરિવલ્લભ ભાયાણી
સમૂહમાધ્યમ	(ટીવી) : ગઈનો દર્પણરાય —હસમુખ બારાડી —અદિતિ દવે	(રંગભૂમિ) : માનવીની ભવાઈ —ભરત દવે

નિર્ણાયકો : સર્વશ્રી ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાળા, શિરીષ પંચાલ અને સુમન શાહ

ગ્રંથસમીક્ષા

'પ્રયોગશીલતાનું એક ચરમ બિંદુ'

('કલ્પતરુ' – મધુ રાય, રન્નાદે પ્રકાશન, અમદાવાદ. પૃ. ૩૪૬ મૂલ્ય રૂ. ૪૪)

પ્રયોગશીલ નવલકથા લખવાનો એક ટૂંકો ધખારો આપણે ત્યાં છટ્ઠા-સાતમા દાયકાઓમાં ઊગીને લગભગ તરત જ આથમી ગયો. અને પછી તો જાણે કશું ય બન્યું જ ન હોય તેવા ભાવ સાથે નવલકથા ફરી એક વાર પુરાણા પરિચિત માર્ગોએ પાછી વળી ગઈ. પરંતુ ગણ્યા-ગાંઠ્યા નવલકથાકારો એવા પણ છે જેઓ એમની આગવી છતાં એકધારી રીતે પ્રયોગશીલ રહ્યા છે. મધુ રાય એ સૌમાં મોખરે છે. 'ચહેરા'થી 'કિમ્બલ રેવન્સવુડ' સુધીની કૃતિઓમાં એમની પ્રયોગશીલતાનો એક ગ્રાફ અંકાયેલો દેખાય છે. 'કલ્પતરુ'માં એ ગ્રાફનું એક ચરમબિંદુ છે. એમાં એમનો પ્રયત્ન અનુ-આધુનિક નવલકથાને ગુજરાતીમાં અવતારવાનો રહ્યો છે. એટલે 'કલ્પતરૂ'માં એમણે જે કાંઈ સિદ્ધ કરવા તાક્યું છે અથવા સિદ્ધ કર્યું છે તેને તપાસવાનો અને મૂલવવાનો સંદર્ભ અનુ-આધુનિક કથા-સાહિત્યના ચોકઠામાં, એની કથા-તરાહોમાં અને એની રચના-રીતિઓમાં મળી આવશે. સ્વભાવિક રીતે જ, નવલકથા વિશે વિચાર કરવાના પરંપરાગત ઓજારો જેવાં કે પાત્રાલેખન, વસ્તુ-સંકલના, પ્રતીક યોજના, કથનકેન્દ્રો આદિ અહીં આપણને ઝાઝી મદદ કરી શકે તેમ નથી. અહીં સ્થૂળ ઘટનાઓ કે પાત્રોનાં 'જીવન'ની વિગતો અથવા એમના પ્રશ્નો ઉપર

ધ્યાન આપ્યા વિના મુખ્યત્વે 'કલ્પતરુ'ની ટેકનિક અને સંરચના ઉપર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરવાનો ઉપક્રમ સ્વીકાર્યો છે. અનુઆધુનિકોમાં પણ વિશેષ કરીને કુર્ત વોનેગૂત જુનિયર અને એણે અપનાવેલી ટેકનિક તથા શૈલીનો એક ભારે પ્રભાવ મધુ રાયમાં જોઈ શકાય છે. 'કામિની'ના પ્રથમ શીર્ષક પૃષ્ઠને અહીં યાદ કરી લઈએ 'ક્રિમ્નલ રેવન્મવુડ'માં તો વોનેગૂતનો સ્પષ્ટ ઉલ્લેખ પણ કરવામાં આવ્યો છે. 'કલ્પતરુ'માં આ પ્રભાવ નિર્ણયાત્મક બન્યો છે. પરંતુ આ મુદ્દો એક સ્વતંત્ર તપાસનો વિષય બની શકે તેમ હોવાથી અહીં એના વિશે વિગતે વિચાર કર્યો નથી.

'કલ્પતરુ' વિશેની ચર્ચાના આરંભમાં વિશેષ વિચાર માગી લેતા બે મહત્ત્વના મુદ્દાઓ આગળ ઉપસી આવે છે. એક તો આ નવલકથામાં પ્રયોજવામાં આવેલી એક વિશિષ્ટ કાળયોજના. અને બીજો, એ કાળયોજનાની સાથે સાથે તદ્ તથા એની જ એક અસર રૂપે સિદ્ધ થયેલી ઘટના વિન્યાસની એક વિશિષ્ટ તરાહ. અહીં ઉમેરણમાં નોંધી શકાય કે મધુ રાય પોતાના હેતુઓની પૂર્તિ માટે એક કાર્યક્ષમ અને અનુરૂપ શૈલી અને રચનારીતિને પણ સફળતાપૂર્વક પ્રયોજી શક્યા છે.

આપણે આપણી તપાસની શરૂઆત નવલકથાના આરંભથી કરીએ. પ્રથમ પૃષ્ઠ ઉપર જ મધુ રાય કહે છે:

> 'મુંબઈના નગરજનોએ એક મિનિટનું મૌન પાળ્યું, મુંબઈના મશીનોએ એક ક્ષણ ઉદાસી અનુભવી. ૨૭મી જૂને એક પ્રભાતે મુંબઈ શહેરનો તમામ કારભાર એક મિનિટ અધવચ્ચ, અચાનક અટકી ફરી પૂર્વવત્ ચાલુ થયો. સમયની શીશીની રેતી એક ક્ષણ અટકી ફરી શરૂ થઈ.'

સમયની આ વિરામાવસ્થામાં અથવા તો સમયના મૃત્યુ અને પુનર્જન્મ વચ્ચેની આ સ્તબ્ધ શાંતિમાં ' વિદ્યુતના અદૃશ્ય હાથે કમ્પ્યુટર પ્રિન્ટર ઉપર આ કથા લખાઈ રહી છે.' (પૃ. ૨) સમગ્ર સૃષ્ટિ જાણે એકાદ ક્ષણ માટે સમય શૂન્ય થઈ ગઈ હોય તેવા ટાણે એક યાંત્રિક પ્રક્રિયા દ્વારા આ નવલકથાને જન્મતી બતાવી મધુ રાયે એમાં પ્રયોજાયેલી કાળયોજના તરફ એક આકરો ઈશારો પણ કરી લીધો છે.

નવલકથાના પ્રથમ શીર્ષક પૃષ્ઠ ઉપર જ મધુ રાયે 'કલ્પતરુ'ને 'કમ્પ્યુટર દ્વારા રચાયેલી સર્વ પ્રથમ ગુજરાતી નવલકથા' ગણાવી છે. આ કૃતિની રચનામાં ખપમાં લેવાયેલું કમ્પ્યુટર તો સ્મૃતિ આદિ વિવિધ કાર્યો ધરાવતા ઇલેક્ટ્રોનિક

ટાઇપરાઇટર અથવા તો વર્ડ પ્રોસેસર પ્રકારનાં આધુનિક ઉપકરણોની લગભગ નજીકનું ઉપકરણ હોય એવું લાગે છે. આખી નવલકથા પોતે સ્વતંત્ર રીતે લખી શકે એવી ક્ષમતાવાળું સર્જનશીલ કમ્પ્યુટર તૈયાર થયું હોવાનું જાણમાં નથી. એટલે કમ્પ્યુટરના કર્તૃત્વના પ્રપંચને સમગ્ર નવલકથાની રચના પાછળ કામ કરતા એક પરિણામકારી મૂળ સિદ્ધાંત તરીકે તપાસવાનો છે. આ સિદ્ધાંતનો એક વિસ્તાર પાછળથી 'કલ્પતરુ' કોલોનીને કેન્દ્રમાં રાખી આગળ વધતા કથા-પ્રવાહમાં થયો છે. પ્રથમ પ્રકરણમાં જ આ નવલકથાના પ્રકરણો, પૅરેગ્રાફો, શબ્દો, કમ્પ્યુટરની ઝડપ વગેરે વિશે આંકડાકીય માહિતી આપવામાં આવી છે અને અંતે આખી નવલકથા ચાર મિનિટ અને છત્રીસ સેકન્ડમાં લખાઈ રહી હોવાનું જણાવાયું છે. અહીં આપવામાં આવેલા આંકડાઓનો એક બીજા સાથે ઝાઝો મેળ ખાતો હોય તેવું લાગતું નથી. એટલે અહીં પ્રયત્નપૂર્વક ગૂંચવાડો ઊભો કરવામાં આવ્યો હોય તેવું લાગે છે. તે જ પ્રમાણે આ નવલકથાના અંતે લેખક ભવિષ્યમાં કમ્પ્યુટરની મદદ વિના પોતાની આવડત અને બુદ્ધિથી પોતાની જાતે જ પ્રાપ્ત માહિતીના આધાર પર અને ખૂટતી વિગતો પૂરી એક બીજી કથા ('કલ્પતરુ' ભાગ–૨) પ્રસિદ્ધ કરવાના ઈરાદાની જાહેરાત કરે છે. ગમે તેટલી આવકાર્ય હોવા છતાં, આ જાહેરાતને પણ ગંભીરતાથી લેવા જેવી નથી. આમ પણ 'મુખર્જી બગદાદ ગયો નથી' આપણને હજી સુધી ક્યાં મળી છે?) એટલે ઓછામાં ઓછું, હાલ પૂરતું તો આપણે આ નવલકથાને એક સંપૂર્ણ-સ્વાયત્ત કૃતિ તરીકે જ વિચારવી જ રહી.

આવાં કથા-કપટો 'કલ્પતરુ'માં ઠેર ઠેર વેરાયેલાં પડયાં છે. અને આમ પણ ચબરાકી એ મધુ રાયનો સ્થાયી ભાવ છે. પરંતુ એ ચબરાકીને આડે વિચારવાના મૂળભૂત મુદ્દાઓ વિચારાવા જોઈએ નહીં. મધુ રાયનો મૂળ આશય તો કૃતિ, કર્તા અને કર્તૃત્વ; પ્રક્રિયા અને પરિણામ; પાત્રો, વાચકો અને કથક, લેખક ઇત્યાદિ વચ્ચેના આંતર-સંબંધોને કથાદેહમાં ઢાળવાનો અને એ માધ્યમમાં એ સંબંધોને તાગી જોવાનો છે. અનુ-આધુનિક નવલકથાકારોના આ એક મહત્ત્વનો ઉદ્યમ રહ્યો છે.

'કલ્પતરુ'નો નાયક ડૉ. કિરણ કામદાર મૂળ ભારતીય પરંતુ અમેરિકાની એક વિશ્વભરમાં ફેલાયેલી મહાબાહો કમ્પ્યુટર કમ્પની સીસીએમના સંશોધન વિભાગનો અધ્યક્ષ છે. એનું કામ છે કમ્પ્યુટર્સનું કદ ઘટાડી એમની ક્ષમતા વધારવાનું. સત્તા અને સંપત્તિ અને પ્રાપ્તિના ધ્યેયની આડે કમ્પની બધા નીતિ-નિયમો અને મૂલ્યોની ધરાર અવગણના કરે છે. સીસીએમની આજુબાજુ નાની મોટી

અનેક શાખા પ્રશાખાઓ અને પેટા કમ્પનીઓનુ એક સંકુલ જાળુ પથરાયેલુ છે એ સૌની પ્રવૃત્તિઓ અને ગતિવિધિઓ રહસ્યમય છે ડૉ કામદારના સંશોધનોનો જેને સૌથી વધારે ખપ છે એ સીસીએમની પેટા કમ્પની 'રાસ્ટે' વિનાશક શસ્ત્રોના ઉત્પાદન અને વિક્રયમા રોકાયેલી છે દુનિયામા કોઈ ને કોઈ રીતે હિંસા, અશાંતિ, ત્રાસવાદ અને યુદ્ધનુ વાતાવરણ સતત થયેલુ રહે તો અને તો જ એના શસ્ત્રો વેચાતા રહે રાસ્ટેની સૌથી મોટી ચિંતા પણ એ જ છે સ્વભાવિક રીતે જ, ડૉ કામદાર આ નીતિશૂન્ય વાતાવરણમા ગૂંગળામણ અનુભવે છે અને પોતાના સંશોધનમા સફળતા મળવાને ટાંકણે જ એ સીસીએમમાથી રાજીનામુ આપી ભારત આવી જાય છે પરંતુ સીસીએમ ડૉ કામદરને સહેલાઈથી છટકી જવા દેવા તૈયાર નથી, તથા શામ દામ દંડ અને ભેદના ભરચક પ્રયત્નો દ્વારા એને મહાત કરવાના પ્રયત્નો ચાલુ જ રાખે છે ડૉ કામદારની આજુબાજુ ગુપ્તચરોની એક સઘન જાળ બિછાવી દેવામા આવે છે એના મિત્રો અને પ્રિયજનોના એક પછી એક રહસ્યમય રીતે ખૂન કરી દેવામા આવે છે એના બધા પ્રયત્નોને નિષ્ફળ બનાવી દેવા તેમ જ એની અદ્ભુત સિદ્ધિનુ રહસ્ય હાથ કરવા માટે હરસંભવિત યુક્તિઓ કામે લગાડવામાં આવે છે જાસૂસી અને પ્રતિજાસૂસી, વિજ્ઞાન અને રહસ્યના ઘુંટાયેલા ઘેરા રંગની કથાની માવજત ચીલાચાલુ રીતિએ નથી થઈ એટલુ જ અહી નોંધીએ

પશ્ચિમમા તો ઔદ્યોગિક વિકાસના એક પરિણામ રૂપે ઔદ્યોગિક ક્રાન્તિ આવી પરંતુ એની સાથે અનેક અનિષ્ટો પણ ફૂલ્યા ફાલ્યા ભારતમા યુરોપ અમેરિકા જેવી સાચા અર્થમા ઔદ્યોગિક ક્રાન્તિ આવી જ નથી ડૉ કામદારનુ એક સ્વપ્ન છે—ભારતને ઔદ્યોગિક ક્રાન્તિના કીચડમાથી પસાર કર્યા વિના જ કમ્પ્યુટર યુગમા લઈ જવાનુ એ માટેની એક બૃહદ્ યોજના એ ભારતમા આવતાની સાથે જ અમલમા મૂકી દે છે આ યોજના અનુસાર મુંબઈ અને વલસાડની વચ્ચે દરિયા કિનારે 'કલ્પતરુ કોલોની' નામની એક સ્વયંસંપૂર્ણ અને પૂરી રીતે આત્મનિર્ભર વસાહતની સ્થાપના કરવામા આવે છે, જેમા જીવનજરૂરી તમામ ચીજવસ્તુઓ અને સાધન સગવડો પૂરતા પ્રમાણમા મળી રહે છે બધી બાબતોની દેખભાળ, સઘળુ સંચાલન સૂર્યશક્તિ વડે ચાલિત સ્વયં-સંચાલિત કમ્પ્યુટર્સ મારફતે થતુ રહે છે અને એ સઘળા ઉપરાંત સ્ટેમ્પમા ત્યા એક વિરલ સુવિધા પણ ઉપલબ્ધ છે—'માયા ચક્ર' નામે ઓળખાવવામા આવેલુ તિલસ્મી અસરવાળુ એક સ્વયં-સંચાલિત યાંત્રિક ઉપકરણ જેના દ્વારા વિષાદ અને પ્રસાદના આવેગોને ઇચ્છા પ્રમાણે વધારી કે ઘટાડી

એવુ

શકાય. 'કલ્પતરુ'ની કથાનો આ કોલોની સાથે સંકળાયેલો પ્રવાહ એક કપોળ-કલ્પિત છે, રામરાજ્યની કલ્પનાને પણ ઝાંખી પાડી દે એવી એક આદર્શવાદી તરંગનો છે. અને 'કલ્પતરુ' કોલોનીનો વિસ્તાર તો પરીકથાની રાજકુમારી માફક વધતો જ જાય છે. એ પછી ડૉ. કામદારનાં કમ્પ્યુટરો તથા 'કલ્પતરુ' કોલોનીના કિશોરો મુંબઈ તેમજ અન્ય મહાનગરોની વીજળી, પાણી, જગ્યા, બેકારી, અભાવ આદિ સમસ્યાઓનો ઉકેલ રમતવારમાં લાવી દે છે. પરિણામ સ્વરૂપે આગળ ચાલતાં તો સમગ્ર ભારતનું કલેવર જોતજોતામાં બદલાઈ જાય છે.

આ તરંગ કથાના આરંભથી જ મધુ રાયની કલ્પના જાણે ધરી ગુમાવીને ગતિ કરે છે. 'કલ્પતરુ' કોલોની માટેની જમીનની વ્યવસ્થા ચપટી વગાડતામાં થઈ જાય; એ માટેના નકશાઓ આદિ પસાર થઈ જાય અને સઘળી આવશ્યક મંજૂરીઓ પણ મળી જાય; ડૉ. કામદાર એના કમ્પ્યુટર સાથે થોડી રમત કરે અને અમેરિકાથી બાંધકામ માટેની બધી સામગ્રી હાજર થઈ જાય; સીસીએમ જેવી અત્યંત શક્તિશાળી અને પહોંચેલી કમ્પની પણ ડૉ. કામદારની આ રમત સામે માત્ર હાથ જોડીને બેસી જ રહે; ડૉ. ફરીદ અલી અને ડૉ. પદકીની સહાયક લક્ષ્મીની રહસ્યમય હત્યાઓ તેમજ શાસ્ત્રીજીના મકાનમાં થયેલા બૉમ્બ વિસ્ફોટ જેમ ત્રણ અલગ અલગ ઘટનાઓને ડૉ. કામદારની ઉપસ્થિતિ સાથે સાંકળી લઈને ઝીણવટભરી તપાસ કરનાર પોલીસખાતું કે પછી અન્ય કોઈ સરકારી એજન્સી દ્વારા ઉલ્લેખ કરી શકાય તેવી સામાન્ય તરતપાસ પણ ન થાય તથા સૌથી વિશેષ તો, કોલોનીનું અત્યંત આધુનિક કહી શકાય તેવું બાંધકામ એક સર્વકાલીન માનક-સમયમાં પૂરું થઈ જાય છે. સુખ સગવડનાં બધાં સાધનો અને ઉપકરણો ગોઠવાઈ જાય છે; કોલોનીમાં નિવાસીઓ રહેવાની શરૂઆત કરી દે છે એટલું જ નહીં, વસાહતની આસપાસ નવીન ઢબનાં ખેતરો પણ એટલી જ ઝડપથી રોપાઈ જાય છે ! તળાવો ખોદાઈ જવાની સાથે બગીચા પણ બનાવી દેવામાં આવે છે ! ડૉ. કામદારના અન્ય ત્રણ મિત્રો ફિઝિક્સમાં એમ.એ. થયેલા હોય અને એના જેવા જ મેધાવી તથા પ્રતિભાશાળી હોય એ તો ઠીક ડૉ. જવાહર પદકી ફિઝિક્સમાંથી છલાંગ લગાવી આંતરરાષ્ટ્રિય ખ્યાતિ પ્રાપ્ત સ્થપતિ બની જાય ! કોલોનીના બાંધકામ માટે કોઈ નિષ્ણાત સ્થપતિની ઉપસ્થિતિને એક કથાકીય આવશ્યકતા તરીકે સ્વીકારીએ તો પણ ડૉ. પદકીને ફિઝિક્સના વિદ્યાર્થી બતાવવાની કઈ આવશ્યકતા હતી એ સમજી શકાય તેવું નથી. અગંભીર-હળવાશભરી શૈલી પસંદ કરીને મધુ રાયે અન્યત્ર વધારે સારું કામ લીધું છે. આ અંશોમાં તો ઊભડક અને બેદરકાર નિરૂપણ માત્ર પ્રાપ્ત થયું છે. વિજ્ઞાનની

પીઠિકાવાળી તરંગકથા પણ જ્યારે સંભવિતતા અને સ્વીકૃતિના ઉદારતમ મર્યાદાવર્તુળમાંથી બહાર નીકળી જાય ત્યારે સરવાળે તો કૃતિને જ શોષવું પડે છે. આ તરંગકથા એ 'કલ્પતરુ'ની કથાનો મુખ્ય તંતુ છે એવો દાવો ગંભીરતાથી લેવા જેવો નથી. કારણ કે કમ્પ્યુટર્સ દ્વારા વિકાસની અનેકવિધ શક્યતાઓના ખ્યાલ સાથે મધુ રાયે બાલિશ રમત કરી છે. એ શક્યતાઓનો નવલકથામાં કોઈ કળાકીય વિનિયોગ કરવા તરફ એમનું લક્ષ જ નથી એમનું ધ્યાન કદાચ અન્યત્ર કેન્દ્રિત થયેલું છે

વળી એક વાર આપણે 'કલ્પતરુ'ના પ્રથમ પ્રકરણ તરફ પણ વળીએ એના અંતભાગમાં મધુ રાય આ નવલકથામાં પ્રયોજાયેલી એક વિશિષ્ટ પ્રકારની કાળયોજના વિશે પ્રાથમિક સ્પષ્ટતા આપે છે

"આ કથામાં વર્તમાન, ભૂત ભવિષ્ય ત્રણે કાળ વપરાશે આ કથા રચાયેલી છે ઈ. સ ૧૯૯૭માં પણ વંચાશે એ પહેલાં ઈ સ ૧૯૮૫ની આસપાસ આ કથા વંચાય એવું નિર્માયું છે ભવિષ્યમાં બનનારી આ કથા વર્તમાનમાં વંચાશે કારણ કે રચયિતા બાર વર્ષ પહેલાં જ આ કથા કહી દેવા માગે છે સમય યંત્રના સંચાલનથી એ વસ્તુ સંભવશે" (પૃ ૧૮-૧૯)

આરંભમાં તો આ એક ગતકડું લાગે છે ભવિષ્યમાં લખાયેલી કથા વર્તમાનમાં વંચાવાની છે! મધુ રાયની લાક્ષણિક ચબરાકી! પરંતુ અહીં કુર્ત વોનેગુતની 'સ્લોટર હાઉસ-૫'ની કાળ-યોજના યાદ આવી જાય છે વોનેગુતનો નાયક બિલિ વિલગ્રીમ ભૂત કે ભવિષ્યના કોઈ પણ બિંદુએ પોતાની ઇચ્છા મુજબ ગતિ કરી શકતો હતો અને ટ્રાલ્ફામાડોરવાસીઓ તો ઘણી બધી ક્ષણોને એક સાથે અવલોકતા જીવતા 'સમય યંત્ર' અને એના સંચાલન વિશે મધુ રાય ઝાઝી સ્પષ્ટતા કરતા નથી, પરંતુ આગળ ચાલતા એ પાછળની સૈદ્ધાંતિક ભૂમિકા સ્પષ્ટ કરતા કહે છે...

" 'કાળ' તે માણસના મનની કલ્પના છે"

"...ભૂતકાળના ચિન્તકોના (વિચારના) આંદોલનો વર્તમાન, ભવિષ્યના ચિન્તકોના મનમાં ઝીલી શકાય છે કામદારને સમજાયેલું (કે) માણસનું મન કેવળ રીસીવર જ નથી એ જ મન ટ્રાન્સમીટર પણ બની શકે છે

"કલ્પતરુનો વિચાર ડૉ કામદારનો પોતાનો નહીં પણ ભવિષ્યના કોઈ સ્વપ્નદ્રષ્ટાનો વિચાર હતો અને ડૉ કામદારએ વિચાર ભૂતકાળમાં આજથી પાંચ સાત-દસ કે બાર વર્ષ પહેલાંના સુષુપ્ત મનમાં સ્વપ્નરૂપે પ્રક્ષેપી શકે, અને ભૂતકાળ બદલી ભવિષ્યની નવરચના કરી શકે-એ રીતે આ કથાના નિર્માણનું બીજ રોપાયેલું" (પૃષ્ઠ ૧૯૮ ૧૯૯)

આમ ૧૯૯૫માં ડૉ. કામદારને 'સમય-વિવર્ત'નું રહસ્ય પ્રાપ્ત થઈ જાય છે. એ પોતાના કમ્પ્યુટર વડે સેંકડો માઈલ દૂરનાં કમ્પ્યુટર સાથે વાત પહેલાં પણ કરી શકતા હતા. હવે એમણે શોધી કાઢ્યું કે એ જ રીતે 'સેંકડો કલાકો' દૂરના વ્યક્તિત્વ સાથે પણ વાત કરી શકાય તેમ છે. આ રોમાંચક રહસ્ય લાધ્યા પછી ૧૯૯૫માં શ્વાસ લેતા ડૉ. કામદારે અત્યારે ૧૯૮૭માં શ્વાસ લેતા પ્રો. ફરીદ અલી સાથે વાત કરી હતી. આમ ડૉ. કામદારે સમયની એક ક્ષણે બે ક્ષણોનું ચલન અને એમની વચ્ચેનું સંધાન સિદ્ધ કર્યું હતું.

અને આ સિદ્ધિને વ્યવહારમાં ચરિતાર્થ કરી પોતાની નવલકથામાં મધુ રાયે અક્ષીના સેન્ટિમેન્ટલ મિત્ર. અહીં વોનેગૂતનો પ્રભાવ તો છે જ, પરંતુ 'પળનાં પ્રતિબિંબ'માં હરીન્દ્ર દવેએ પણ ઘટના વિન્યાસની લગભગ આવી જ રીતિ અપનાવી હતી એ યાદ કરી લઈએ. આખી નવલકથાને નાનાં નાનાં, લગભગ સ્વતંત્ર લાગે તેવાં કથા-એકમોમાં વહેંચી નાખવામાં આવી છે. આ નાનાં એકમો તે નાના નાના મહત્ત્વગર્ભ પ્રસંગો હોય અથવા એક પ્રસંગશ્રેણીને વળી નાનાં એકમોમાં વહેંચી નાખવામાં આવ્યાં હોય. ક્યારેક પાત્રોનાં ટૂંકા રેખાચિત્રો, કે પછી એમના ભૂતકાળ વિશેની કોઈ મહત્ત્વની માહિતી હોય. ક્યારેક તો કોઈ વિચાર અથવા કથાકાર તરફથી કરવામાં આવેલાં અવલોકનો, ટીકાઓ, અનુમાનો, આગાહીઓ આદિનું પ્રક્ષેપણ પણ કરવામાં આવ્યું હોય. એકમેકની સાથે મૂકવામાં આ એકમો સ્થળ અને કાળની દૃષ્ટિએ એકમેકથી ઘણાં ફંગોળાયેલા હોય, કવચિત્ ન પણ હોય. આ એકમો કાર્ય-કારણ સિદ્ધાંતથી સાવ પર હોય છે એવું નહીં, પરંતુ આ પ્રકારની ગોઠવણીને કારણે કાર્ય-કારણની કોઈ કડીબદ્ધ શૃંખલા રચાવા પામે જ નહીં. આમ બાર-પંદર વર્ષના ગાળાના પ્રસંગો વિગતો યાદચ્છિક લાગે તેવા ક્રમમાં મુકાયાં છે. ક્રમની આ યાદચ્છિકતા આભાસી છે. કપોળકલ્પિતના તંતુને બાદ કરતાં છૂટી છૂટી ઘણી બધી વિગતો અને અલગ અલગ ઘણા બધા પ્રસંગોને એકમેકની સાથે મૂકી આપવામાં મધુ રાયની ચાતુરી લગભગ સર્જકતાની નજીક નજીક પહોંચી જાય છે. પરિણામે ઘટનાઓનો આનુપૂર્વી સંબંધ રચાતો નથી, સમયની રૈખિક ગતિ તૂટી જાય છે. ભૂત, વર્તમાન, ભવિષ્ય જેવાં વિભાજનો જાણે અપ્રસ્તુત બની જાય છે. અને વાચકો તરીકે આપણે મુદ્રિત અને બદ્ધપૃષ્ઠોની જોહુકમીમાંથી પ્રમાણમાં મુક્ત થઈ જઈએ છીએ.

ઘટના-વિન્યાસની આ વિશિષ્ટ તરાહને કારણે 'કલ્પતરુ'માં પાત્ર-નિરૂપણની તરાહ એવી જ વિશિષ્ટ બની છે, 'કલ્પતરુ'નાં પાત્રોમાં ક્રમિક વિકાસ નથી,

ક્રમિક ઉઘાડ છે. પાત્રોમાં સ્થિત્યંતર નથી. અર્થાત્ તેઓ, જે છે તેમાંથી બદલાઈને, અથવા તો જે નથી તેમાંથી વિકાસ પામીને, કોઈ જુદી સ્થિતિને પામતા નથી. તેઓ જે છે તે જ છે. માત્ર આપણે એમને તેવા સ્વરૂપે ઓળખતા નથી. એમના વ્યક્તિત્વનાં અજાણ્યા પાસાં આપણી સમક્ષ એક પછી એક ખૂલતાં જાય અને આપણે આઘાત અને (અથવા) આશ્ચર્ય સાથે એમને નવા પ્રકાશમાં નવા સ્વરૂપે પામતા જઈએ. આ વાત જેટલી પાત્રોને લાગુ પડે છે એટલી જ ઘટનાઓને પણ લાગુ પડે છે. હકીકતમાં તો પાત્રોનું આ રીતનું નિરૂપણ અને ઘટનાઓની ઉપર વર્ણવેલી ગોઠવણી પરસ્પરાવલંબી છે. 'કલ્પતરુ'માં સામાન્ય/ ચીલાચાલુ રહસ્ય કથાઓમાં જોવા મળે તેવો સઘળો મસાલો છે. જાસૂસી; પ્રતિ-જાસૂસી, હિંસા, ખૂન, ભય, ત્રાસ...વગેરે. તેમ છતાં મધુ રાય એને એક ચીલા-ચાલુ હૂ–ડન–ઈટ નવલકથા બનતાં બચાવી શક્યા છે. 'કલ્પતરુ'નાં પાત્રો અને પ્રસંગો સતત રહસ્ય અને ગૂઢતાનાં જાળાંમાં ઘેરાયેલા જ રહે છે. ડુંગળીના પડ એક પછી એક ઊઘડે તેમ પાત્રો અને ઘટનાઓને વળેલા રહસ્યનાં પડ એક પછી એક ખૂલતા જાય અને તેઓ નવા રૂપ, નવી ઓળખ પામતાં જાય. તેમ છતાં ન છતાં થયેલાં રહસ્યોનાં આવરણ તો રહે જ. અને જ્યારે બધાં પડ ઊઘડી જાય ત્યારે ડુંગળીનું અસ્તિત્વ જ નથી રહેતું. કદાચ વાસ્તવનું સાચું સ્વરૂપ પણ આવું જ છે કોઈ દિશામાંથી નવો પ્રકાશ મળે, એકાદ નવો દૃષ્ટિ-કોણ સાંપડે અને એકાદ આવરણ ખસી જાય આવરણ ખસે અને વાસ્તવને આપણે નવા સ્વરૂપે પામીએ, પરંતુ કોને ખબર છે કે આવરણો કેટલાંક છે? એટલે જ કદાચ 'કલ્પતરુ'ની અંતિમ ઘટના–કે પછી આપણે એને આર ભની ઘટના ગણીશું? ડૉ હ મ્મદરનું મૃત્યુ, અથવા તો 'કલ્પતરુ' કમ્પ્યુટરનું ખોટકાઈ અટકી જવું, ન ઉકેલાયેલું રહસ્ય જ છે. અને એટલે જ કદાચ, એટલે જ મધુ રાય જાહેર કર્યા વિના રહી શકતા નથી કે તેઓ આ જ રકમને અથવા તે સુધારા વધારાવાળી પણ આ જ રકમને નવાં સમીકરણોમાં ઢાળી બીજી એક નવલકથા લખવાનો મનોયત્ન કરશે!

મધુ રાયે 'કલ્પતરુ'માં વાસ્તવના આ તત્પૂરતા અને બહુરૂપવાદી સ્વરૂપને કથાદેહ આપવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. પરિણામે મુદ્રિત નવલકથા એનો એક પરિ-પૂર્ણ કલાકૃતિ તરીકેનો દરજ્જો ગુમાવી દે છે અને એક કામચલાઉ પાઠનો દરજ્જો ધારણ કરે છે. વાચકોએ હવે સ્વીકારના છેડા ઉપર નિષ્ક્રિય રહેવાનું નથી. કૃતિપાઠ જે સામગ્રી પૂરી પાડે છે તેને પોતાની રીતે પોતાની પ્રતિક્રિયાઓ વડે નવેસરથી ગોઠવી, મૂલવી પોતાની નવલકથા રચવાની છે. વાસ્તવને, કથાનાં

વાસ્તવને અને કથાને આગવી વ્યાખ્યા, આગવું સ્વરૂપ આપવાનું છે. નવલ-કથાકાર એની પોતાની નવલકથાને એક વિશેષ સરસાઈની સ્થિતિમાં વાંચતો પ્રથમ વાચક છે. એટલે બીજી એક નવલકથા લખવાનો મધુ રાયનો ઈરાદો ચરિતાર્થ થાય કે ન થાય, એને ઉપરના સંદર્ભમાં સમજવાનો છે.

ચર્ચાના આરંભમાં આપણે 'કલ્પતરુ'ને કમ્પ્યુટર દ્વારા લખાયેલી નવલકથા હોવાના દાવાને નવલકથાની રચનામાં એક પાયાના પરિણામકારી સિદ્ધાંત તરીકે ગણાવ્યો છે. અંતમાં એના એક મહત્ત્વના ફલિતાર્થને તપાસીએ. અહીં ઉપ-સ્થિત થતો સૈદ્ધાંતિક મુદ્દો કૃતિના કર્તૃત્વ authorship અંગેનો છે. 'કલ્પતરુ'ના કર્તા મધુ રાય છે. એટલે આમ તો ચર્ચાને કોઈ અવકાશ નથી. પરંતુ કર્તૃત્વ અને સર્જન પ્રક્રિયાને કથાદેહ આપવાનો, એની કથા શકચનાઓને કૃતિમાં તાગવાનો સભાન પ્રયત્ન કરવામાં આવે ત્યારે પરિણમતી કૃતિ નવાં પરિમાણો ધારણ કરે છે, નવા પ્રશ્નો ઊભા કરે છે, નવી અપેક્ષાઓ જન્માવે છે, નવી સજ્જતાઓ માગે છે.

ડૉ. કિરણ કામદાર પોતાના સંશોધન દ્વારા અદ્‌ભુત ક્ષમતાવાળા એક કમ્પ્યુ-ટરની રચના કરે છે. વિરલતા ખરેખર તો તૈયાર થયેલા કમ્પ્યુટરમાં નથી એને સંસ્કાર આપવાની પદ્ધતિમાં છે. પરિણામ સ્વરૂપે ડૉ. કામદારના ચિત્તની મર્યાદા એ જ કલ્પતરુની મર્યાદા બની જાય છે. પછી તો ડૉ. કામદારે ગુજરાતી સહિત અન્ય ઘણી ભાષાઓ શીખ; અસંખ્ય પુસ્તકો વંચાવ્યાં; પોતાનાં અનુભવો, વિચારો, અટકળો, જ્ઞાન, લાગણીઓ, આવેશો, સ્વપ્નો એમાં રોપ્યા. ટૂંકમાં એ અચેતન પદાર્થમાં 'પ્રાણ પ્રતિષ્ઠા' કરી. આ કમ્પ્યુટર જ 'કલ્પતરુ'ની રચના કરે છે. એ જ સાચો કથાકાર. પરંતુ પ્રાણ-પ્રતિષ્ઠા પછી તો કમ્પ્યુટર સ્વતંત્ર રીતે સર્જન કરવા માંડે છે!

> "પણ હવે કમ્પ્યુટરના દિમાગે આ કથાનો કબ્જો લઈ લીધો હતો, હવે ડૉ. કામદારના કહ્યા પ્રમાણે નહીં પણ કમ્પ્યુટર પોતાના ભેજાના સુવાંગ આધારે આ કથા ઘડે છે."
>
> (પૃષ્ઠ ૩૧૨).

અને ડૉ. કામદાર આ બધું માત્ર ફાટી આંખે જોઈ રહે છે. હવે જરૂર હતી ભૂતકાળના એક સહૃદયી સર્જકની જેના સુષુપ્ત મનમાં આ અદ્‌ભુત સ્વપ્ન રોપી શકાય. અને એવો સહૃદયી સર્જક એ બક્ષીનો સેંટિમેંટલ મિત્ર અથવા તો મધુ રાય. ડૉ. કામદાર, એનું કમ્પ્યુટર, કથાકાર અથવા રચયિતા, આપણે જે વાંચીએ છીએ અથવા વાંચી રહ્યા તે નવલકથામાંનો કથક બક્ષીનો સેન્ટિ-મેંટલ મિત્ર તથા મધુ રાય આદિ સૌની રેખાઓ સતત એકબીજામાં ભળતી રહે

છે અથવા એકબીજાથી અલગ ફંટાતી રહે છે. અહીં આપણે આપણી જાતને ચારે બાજુ ફેલાયેલાં દર્પણોની વચ્ચે પામીએ છીએ. કોણ કોનું પ્રતિબિંબ, કોણ કોનું સર્જક, કોણ કોનું સર્જન એ પ્રશ્નો કોઈ નિશ્ચિત ઉત્તર વિના માત્ર સતત પડઘાયા કરે છે. બક્ષીના એ સેન્ટિમેન્ટલ મિત્રને તો લાગે પણ ખરું કે કોઈ એના અનુભવો, એના મિત્રો, એની લાગણીઓ, એની આશાઓ, એના સ્વપ્નો વગેરેને ચોરીને એ સઘળાનો ઉપયોગ કરીને એની જ પાસે એક કથા રચાવે છે. અથવા તો કોઈ એનો ઉપયોગ કરી, એના માધ્યમ દ્વારા વાચકો સાથે સીધો સંપર્ક કરે છે! વાસ્તવનું સ્વરૂપ અને સર્જકતાનું સ્વરૂપ, સર્જક, સર્જન-પ્રક્રિયા અને સર્જન વગેરે પ્રશ્નો સદીઓથી સર્જકો, વિવેચકો અને વિચારકોને મૂંઝવતા આવ્યા છે દરેકે આ પ્રશ્નોની માંડણી પોતાની રીતે કરી પોતાના ઉત્તરો શોધી કઢવાના છે મધુ રાયની મથામણો 'કલ્પતરુ'મા આકારાઈ છે.

આ નવલકથાના ઘટના-વિન્યાસ અને પાત્ર-નિરૂપણની વિશિષ્ટતાની વાત આગળ થઈ ગઈ છે એની એક મહત્ત્વની મર્યાદા પણ જોઈ લઈએ 'કલ્પતરુ'ના બધા પાત્રો એનિમેશન ફિલ્મના પાત્રોની માફક દ્વિપરિમાણીય પાત્રો બની રહ્યાં છે. એમની છબી અને ગતિમા એક પ્રકારની જર્કીનેસ છે એમને નિરૂપતી રેખાઓ સીધી સરળ નથી. મધુ રાય પાત્રોને કોઈ ઇનર સ્પેસ આપી શકયા નથી. પરિણામે પાત્રોનું કોઈ આંતર-વિશ્વ કે ભાવ-જગત રચાતું નથી જેમાં આપણે પ્રવેશી શકીએ, સામેલ થઈ શકીએ. મધુ રાય જાગ્રત વાચકને કૃતિમાં સહભાગી થવા માટે ઉશ્કેરે છે પરંતુ સહૃદયી વાચક કૃતિમા સંડોવાય તે માટેની કોઈ ભૂમિકા રચી આપતા નથી પરિણામે સમગ્ર નવલકથાને કોઈ માનવીય પરિમાણ સાંપડતું નથી. એક તરફ કપોળકલ્પિત નિરૂપણ અંશોમા બાલિશ, છીછરું, અને અસંભવ તત્ત્વો છે જ્યારે બીજી બાજુ, જાસૂસી, પ્રતિજાસૂસી અને હિંસાની ઘટનાઓવાળા સીમીએમની ગતિવિધિઓ નિરૂપતા અંશોના નિરૂપણમા સ્થૂળતા છે. કદાચ મધુ રાય ઘણાં બધા પાત્રો, પ્રસંગો અને વિગતોને એક સાથે લઈ આવવાનો મોહ જતો કરી શકયા નથી. એટલે એમની મોટા ભાગની શક્તિ તો એમને આ બધું ગોઠવવા કરવામા જ વપરાઈ ગઈ છે. એટલે સામગ્રી છે, ટેકનિક છે, પ્રયોગની નિશ્ચિત દિશા પણ છે–તેમ છતાં સામગ્રીનો રસકીય, કથાકીય વિનિયોગ કરવામા ઊણપ વરતાય છે. જો કે ન્યાય ખાતર આપણે એટલું તો ખુશીથી કબૂલ કરવું પડે કે મધુ રાય કૃતિમા જે કંઈ સિદ્ધ કરી શકયા છે એનું મૂલ્ય અને મહત્ત્વ આપણે માટે તો ઘણું ઊંચું છે

અંતમાં આ પ્રકારની સામગ્રી અને ટેકનિક નવલકથાકાર માટે તથા પરિણામ-રૂપે સર્જાતી કૃતિ વાંચકો માટે ઘણા પડકારો સર્જે છે. સજ્જતાની આશા રાખે છે. કોઈ એકમાત્ર અભિગમથી જ તપાસીએ તો એમાંનું ઘણું બધું મહત્ત્વપૂર્ણ આપણા ધ્યાનમાંથી છટકી જાય છે. પાયાની વાત તો એ છે કે આપણે પ્રશ્નો અને કંઈક સજ્જતા સાથે કૃતિને પામવાનો પ્રયત્ન કરીએ છીએ. તેમ છતાં 'કલ્પતરુ'ને અનુ-આધુનિક પરિપ્રેક્ષ્યમાં જોઈએ તો એનાં ઘણાં રહસ્યો છતાં થઈ જાય છે.

અક્ષરપર્વ

—સનત્ ભટ્ટ

'સર્જનાત્મક નવલકથા'ના પ્રશ્નો

('અસૂર્યલોક' – ૧૯૮૭, ભગવતીકુમાર શર્મા. આર. આર. શેઠની કું. મુંબઈ–અમદાવાદ. પૃ. ૬૦૨, મૂલ્ય. રૂ. ૭૮)

જેને આપણે સામાન્ય રીતે આધુનિક – એન્ટી નોવેલ – તરીકે ઓળખાવીએ છીએ અને જેમાં કાળગ્રસ્ત બની ગયેલી પરંપરાગત ચરિત્રચિત્રણ, વસ્તુસંકલના વગેરે વિભાવનાઓને ફગાવીને આગળ વધવામાં આવે છે એવી નવલકથાથી સાવ જુદી જ ધાટીવાળી, આધુનિક કહેવડાવવા માટે કોઈ પણ જાતના પ્રયોગો વિનાની અને છતાં પૂરેપૂરી ગંભીરતાથી લખાતી નવલકથા માટે કોઈ અવકાશ ખરો કે નહીં એવા પ્રશ્નના ઉત્તરમાં થોડીક નવલકથાઓની ગણના કરાવવી પડે. આ થોડી નવલકથાઓમાં ચરિત્રચિત્રણ અને સંકુલ કથાવસ્તુઓ ઉપર ભાર આપવામાં આવ્યો છે – તેમના ઢાંચા આમ તો વાસ્તવવાદી હોય છે. પરંતુ આદર્શવાદ – ભાવનાવાદના રંગે આ વાસ્તવિકતા રંગાયેલી હોય છે. આવી નવલકથાના એક સર્જક તરીકે ભગવતીકુમાર શર્માનું નામ ધરી શકાય. લોકપ્રિય નવલકથાથી આરંભ કરીને 'સર્જનાત્મક નવલકથા'ની દિશામાં સતત ગતિ કરવા મથી રહેલા આ લેખક માને છે કે 'આ કૃતિએ મને ભીતરથી કંઈક ઘડ્યો છે.' તેમને એમ પણ લાગ્યું છે કે 'આ નવલકથા મારી પાસે કોઈ અગમ્ય તત્ત્વે લખાવી છે.' તેમની પોતાની કેફિયતને સ્વીકારો ન સ્વીકારો આપણે માટે પરિસ્થિતિ બદલાતી નથી. મહત્ત્વનો પ્રશ્ન સર્જક તરીકે આગલી કૃતિ કરતાં આમાં શું વધારે સિદ્ધ કરી શકાયું છે તે છે.

રમેશ ઓઝાએ 'ઊર્ધ્વમૂલ'ની સમીક્ષા કરતી વખતે નોંધ્યું હતું કે 'પરંતુ

-શંકાસ્પદ અનૌરસતા કે નિશ્ચિત રૂપની અનૌરસતામાંથી મૂલવિહીનતની અભિજ્ઞતા જન્મે એ વિભાવનામાં જ કથાની મૂળભૂત સમસ્યા ઉન્મૂલ થઈ જાય છે. આમ કથાનું ઉદ્ભવકારણ ફિલ્મી ફૉર્મ્યુલા જેટલું નાઈવ હોવાનું સમજાય છે.' (એતદ્–જૂન, ૮૩) આ ફિલ્મીકરણમાંથી મુક્તિ 'અસૂર્યલોક' અપાવે છે કે નહી એ મુદ્દો મહત્ત્વનો બની જાય. 'અસૂર્યલોક' ચાર પેઢીની કથા કહે છે– વિલાસી, સ્વચ્છંદી જીવન જીવતા ભદ્રશંકરની એક પેઢી, સોળ વર્ષની ઉંમરે શીતળાને કારણે આંખો ગુમાવી બેઠેલા અને ત્યાર પછી બાર વર્ષ કાશીમાં વિદ્યાભ્યાસ કરી વતનમા પાછા ફરેલા નિગમશંકરની બીજી પેઢી, નબળી આંખો લઈને જન્મેલા અને એ આંખો પાસે વધારે પડતું કામ લેવાથી અંધ બની જતા તિલકની ત્રીજી પેઢી તથા તિલક અને સત્યાના લગ્નબાહ્ય સંબંધોમાંથી જન્મેલા અને પાછળથી જ્યારે એની જાણ થાય ત્યારે એની હિણપત ન અનુભવતા પર્જન્યની ચોથી પેઢી. પણ નવલકથાના કેન્દ્રમાં પહેલી અને ચોથી પેઢી નથી. નિગમશંકર અને તિલકની એમ બે પેઢીની કથા કેન્દ્રમાં છે, ભદ્રશંકરને પાછલી વયમાં મોતિયો આવ્યો હતો, નિગમશંકર સોળમે વર્ષે અંધ બન્યા અને તિલકે શોધનિબંધ તૈયાર કરતાં કરતા આંખો ગુમાવી, પર્જન્યને ચશ્મા છે. આમ ચારેય પેઢીને સાંકળનારું તત્ત્વ અસૂર્યલોક છે પણ સ્પષ્ટ છે કે વારસાગત અસૂર્યલોક તો માત્ર ત્રીજી-ચોથી પેઢીમાં છે. ભદ્રશંકર વિલાસી, સ્વચ્છંદી છે એટલે તેમનો અસૂર્યલોક રૂપકાત્મક છે, તિલકની પ્રિયતમા સત્યાનો પતિ વ્યવહારુ, ભાવનાશૂન્ય, ધનલંપટ હોઈ એનો અસૂર્યલોક પણ રૂપકાત્મક છે; તિલકની બહેન જેવી ઈશા આદર્શવાદી, આદિવાસીઓની સેવા કરવામા જિંદગી વીતાવવા માગતા સજલ નામના ડૉકટર સાથે પરણે છે. અને ડૅકટર ત્યાનાં સ્થાપિત હિતો સામે – તેમના અસૂર્યલોક સામે સદા ઝઝૂમતો રહે છે અને છેવટે જાન ગુમાવી બેસે છે આ બીજા પ્રકારનો અસૂર્યલોક થયો. સ્થૂળ અસૂર્યલોકને જ્ઞાનના આલોકથી પરાસ્ત કરવા નિગમશંકર અને તિલક ઝઝૂમે છે અને તિલકને સહાયભૂત થવામાં લેખકની દૃષ્ટિએ અત્યન્ત મહત્ત્વના કૃષ્ણ દ્વૈપાયન નામના કવિવર અને સંસ્કૃતિપુરુષ મહત્ત્વનો ભાગ ભજવે છે. સ્થૂળ અસૂર્યલોકને અતિક્રમીને સૂક્ષ્મ અસૂર્યલોક સુધીની સમસ્યાનો આ નવલકથા સરળતાથી સામનો કરે છે કે નહીં/– સ્થૂળ સૂક્ષ્મ અસૂર્યલોકની સામે ઝઝૂમવા માટેના આધારો નવલકથામાથી કઈ રીતે ઊપજાવી કાઢવામા આવ્યા છે એનો વિચાર કરવો પડે.

આ નવલકથાની વસ્તુસંકલના રેખાયિત છે; સેાળ વર્ષની વયે નિગમશંકરના

અંધ બનવાની ઘટનાથી માંડીને તેમના મરણ સુધી અને તિલકના જન્મથી માંડીને તેના જીવનમાં આવેલા એક નિર્ણાયક વળાંક આગળ સમાપ્ત થતી કૃતિની સંકલના મહાકાવ્યની વસ્તુસંકલનાને અનુસરતી લાગે. આ નવલકથા ત્રીજા પુરુષની કથનપ્રકૃતિએ આલેખાઈ હોવા છતાં બધાં પાત્રોની ભીતર લેખક આપણને લઈ જતા નથી – નિગમશંકર અને તિલકની ભીતર જ આપણને લઈ જાય છે – ક્યારેક બીજા પાત્રની ભીતર લઈ જવા માટે પત્ર, ડાયરી જેવી યુક્તિપ્રયુક્તિઓનો ખોટો ઉપયોગ કરવામાં આવ્યો છે. આ નવલકથાના બે ભાગ પડી જાય છે. પૂર્વાર્ધમાં કેન્દ્રસ્થાને નિગમશંકર છે અને ઉત્તરાર્ધમાં કેન્દ્રસ્થાને તેમનો પુત્ર તિલક છે. આ બે અર્ધને સાંકળવામાં કશીક મુશ્કેલી વરતાયા કરે છે અને સાવધાનીથી વાંચનારને લાગે કે બીજા ભાગની નવલકથા એ બીજી જ કોઈ નવલકથા છે અને તે પણ પૂર્વાર્ધની 'અસૂર્યલોક' કરતાં ઊતરતી કક્ષાની. આમ એટલા માટે કહેવું પડે છે કે નિગમશંકરના મૃત્યુ અને એથી જરા આગળ ચાલીએ તો તિલક અને સત્યાના મિલન સુધીની નવલકથા કંઈક વિશિષ્ટ પ્રકારની 'સર્જનાત્મક' કૃતિ નીવડી છે. પરંપરાગત ઢાંચા પાસેથી જેટલું કામ કઢાવી શકાય એટલું કઢાવવામાં ભગવતીકુમાર શર્માને સફળતા પ્રાપ્ત થઈ છે. આ પાછળ રહેલી ભૂમિકાઓ જોઈએ.

ત્રણ ચાર પેઢી સુધી વિસ્તરતા 'અસૂર્યલોક'નો આરંભ તપસો – પહેલેથી જ એ લોકમાં સર્જક આપણને લઈ જવા માગે છે – 'સાંજ ટાણાના આથમતા સૂર્ય જેવું ત્યારે આ નગર હતું...આંધળી ગતિને લીધે શહેર સતત અને ખૂબ હાંફે છે. બત્તીઓના ઉન્માદી ઝગારાથી તેની દૃષ્ટિ ધૂંધળાયા કરે છે...' 'આંખોની જગ્યાએ માત્ર બે ખાડા ટકાવીને જીવતા માણસો પણ કોઈની આંગળીયે સરખી ઝાલ્યા વગર, સંદેશવાહક કબૂતરની જેમ, સોંસરવા ચાલી શકતા તેવા એ સમયનું નરવું, નિરાંતવું નગર પછી તો...' 'શિયાળુ સાંજ સરખી કે ફાનસના ઓઘરાળા ગોળા જેવી ઝાંખી ધબ્બ આંખોની ચિકિત્સા માટે શહેરમાં પહેલવહેલું ડૉ. શ્રીધર તાંજોરકરનું દવાખાનું ઊઘડ્યું હતું.' કૃતિના આરંભે જોવા મળતાં આ બધાં કલ્પનો આવનારા અસૂર્યલોકના છડીદાર બને છે અને એનાથી એક વાતાવરણ રચાય છે. આ વાતાવરણમાંથી જ અસૂર્યલોક અને એનો પ્રતિકાર કરનારા માનવીઓ પ્રગટવાના છે. આ આરંભની સાથે અંતને મૂકી જુઓ – "જગન્નાથજીની મંદિરની મૂર્તિઓ પરના પાટા છૂટી ગયા છે અને જયજયકારથી દિશાઓ ઊભરાઈ ઊઠી. બીજા દોરડાંઓ પણ ખેંચાયા. ગુલાલના નાનાં નાનાં પણ ઘટ્ટ વાદળોથી રંગાયેલી હવાને વીંધીને સૂર્યનાં કિરણો ડોકાયાં, ચોમેર

ફેલાયાં. રથનાં મોટાં પૈડાંઓએ કિચૂડાટ કર્યો. રથ આગળ વધ્યો – વધતો જ રહ્યો.' અસૂર્યલોકથી સૂર્યલોક – આ બે બિંદુની વચ્ચે કથા વિસ્તરે છે.

આવી બૃહદ્ નવલકથામાં આરંભ ભલે કોઈ આકસ્મિક ઘટનાથી થાય પણ પછી પાત્રોના જીવનને વળાંક આપતી ઘટનાઓ કેવી રીતે ઘટતી જાય છે અને એના દ્વારા ચરિત્રોની રેખાઓ કેવી રીતે સ્ફુટ થતી જાય છે એની તપાસ કરવી જોઈએ. મેળ વરસની ઉમરે નિગમશંકરના જીવનની એક 'ઝળાંહળાં ક્ષણે કાળા રીંછના લોહીના જાડા લટ્ટ રેલાની જેમ અચાનક અંધારું પથરાઈ વળ્યું.' નવલકથાના આરંભ માટે શીતળાના આકસ્મિક વ્યાધિના ભોગ બનતા નિગમશંકરના જીવનની ઘટના ઉપર, ભવિષ્યની ઘટનાઓ આધાર રાખે છે. લેખક ભદ્રશંકરના પાત્ર વિશે ખપપૂરતી વિગતો કહીને પ્રધાનગૌણનો વિવેક જાળવે છે. નવલકથાની દિશા નિશ્ચિત કરીને નિગમશંકર ઉપર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરવા માગતા લેખક એકાએક આંખો ગુમાવી બેસનારની વેદનાને સરળતાથી વાચા આપવા માગે છે. નિગમશંકરને અંધકારમાંથી બહાર કાઢવાનો એક જ માર્ગ છે અને તે જ્ઞાનનો પ્રકાશ. વિદ્વદ સભામાં હાજરી આપવા આવી ચઢેલા વિનોદઝાની નજરે નિગમશંકર પડે છે અને તેને કાશી લઈ જવા માગે છે. જો નિગમશંકરને પંડિત, મહાવિદ્વાન બનાવવા હોય તો એના વ્યક્તિત્વમાં એવી શક્યતાઓ રહી હતી એવું સૂચન કરવું પડે. કાશી જવાની દરખાસ્ત સાભળીને કિશોર નિગમશંકરનું વર્ણન આ રીતે કરવામાં આવ્યું છે – 'તેમનું અંધત્વ દૂર થઈ ગયું હતુ અને કોઈ મંદિરના ઘુમ્મટ પરના સુવર્ણકળશ જેવો પ્રકાશ ચારેકોર પથરાઈ ગયો હતો/ જાણે તેઓ વિનોદકાન્ત ઝાનો ચહેરો પણ જોઈ શક્તા હતા અને પોથીઓમાંના સામવેદના મંત્રોના અક્ષરો અને સ્વરો પણ તેમને દેખાવા લાગ્યા હતા.' નિગમશંકર બાર વર્ષ સુધી અધ્યયન કરે છે અને નવલકથાને દોરનારું એક નિયામક ઘટક તેમના ચિત્તમાં રોપાય છે '– આવી પાઠશાલા પોતાના શહેરમા સ્થાપવી.' નિગમશંકરની આ મહત્ત્વાકાક્ષા તેમના પુત્ર તિલકમાં સંક્રાન્ત થાય છે અને નવલકથાના ઉત્તરાર્ધમા પુસ્તકાલયનું સ્થાન અને એને સાકાર કરવા માટેના નાયકના પ્રયત્નો નવલકથાને ગતિ અર્પનારું પરિબળ બની જાય છે.

કાશીનિવાસ અને ત્યાર પછી વતનમાં વસવાટ દરમિયાન નિગમશંકરનું પાત્ર અત્યન્ત ભાવુક, રોતલ બની જતું લાગશે પણ એ પાત્રનો સંદર્ભ, વાતાવરણ, સંવેદના – આ બધાને જ્યારે ધ્યાનમાં રાખીએ ત્યારે લાગશે કે આ પાત્રનું ઘડતર જ આ રીતે કરવામાં આવ્યું છે. કોઈ વાદવિવાદ તર્કવિતર્ક

વિના માત્ર શ્રદ્ધા – આત્મશ્રદ્ધાથી અને નર્યા જ્ઞાનથી અંધકારને મહાત્ કરનાર પાત્રના હાર્દને સર્જક પામી શક્યા છે. નિગમશંકરના વ્યક્તિત્વના સંપૂર્ણ ઉઘાડ માટે હજુ કેટલીક વિગતો બાકી છે. તેની માના મરણ પછી અને વતન પાછા આવ્યા બાદ સાવકી માની જવાબદારી સોંપીને ભદ્રશંકર તો મરણ પામે છે. તેમના વ્યક્તિત્વને આ પ્રકારનું બનાવ્યા પછી ચોથી વારનું લગ્ન સ્વાભાવિક બની જાય છે. મુદ્દો એ પણ મહત્ત્વનો નથી. નિગમશંકર આ પરિસ્થિતિનો સામનો કેવી રીતે કરશે? એ પાત્રને માત્ર પંડિત નહીં પણ સંવેદનાઓથી ઊભરાતા માનવી તરીકે આલેખવું અનિવાર્ય બની જાય છે. એટલે તેઓ એક સંવેદનશીલ માનવી છે એવી સભાનતા નથી તેમણે ગુમાવી કે નથી તેમના સર્જકે ગુમાવી. પિતાના મૃત્યુ પછી જે વિચાર આવે છે તે આ છે – 'હવે પછીનાં વર્ષોમાં ઘરમાં હશે વૃદ્ધ પુરુષની જુવાન વિધવા અને આંખે અંધ પણ શરીરે જુવાન એવો હું – કેમ વીતશે સમય ?' તેમના પ્રત્યે સાવકી મા જાતીય આકર્ષણ અનુભવે એ પણ સ્વાભાવિક અને વિદ્યાભ્યાસી, પરંપરાનિષ્ઠ નિગમશંકર તેનો પ્રતિકાર કરી શકે એ પણ સ્વાભાવિક. પોતાના સદ્વર્તાવ બદલ નિગમશંકરને પ્રાપ્તિ થાય છે ભાગીરથીની – સાવકી માની ભાણીની.

વાર્તારસને પર્યાપ્ત ન માનનારા વધારે સંવેદનશીલ ભાવકને પ્રશ્ન થાય કે શીતળામાં આંખો ગુમાવી દેનારા અંધ માનવીની સંવેદનાની ભીતર લેખક આપણને લઈ જાય છે ખરા? જો એમ ન થાય તો સર્જકશક્તિ મર્યાદિત, કુંઠિત ગણાય. ભગવતીકુમાર શર્માએ પોતાની બધી જ સર્જનાત્મક શક્તિઓને કામે લગાડીને નિગમશંકરનું પાત્ર ઊભું કર્યું છે, એના હાર્દમાં આપણે જઈ પહોંચીએ છીએ. નિગમશંકરની મધુરાત્રિની અનુભૂતિ આ રીતે વર્ણવાઈ છે– 'ધીમે ધીમે નિગમશંકરની દૃષ્ટિવંત આંગળીઓનાં ટેરવાંઓને જાણે શતસહસ્ર આંખો ફૂટી નીકળી, એ ટેરવાંઓમાં તીવ્ર ઘ્રાણશક્તિ પ્રકટી; પછી નિગમશંકરના સૌષ્ઠવભર્યા શરીરના રોમેરોમમાં ઉજાસના અસંખ્ય દીવાઓ ઝળહળી ઊઠયા.' આના સમર્થનમાં બીજાં દૃષ્ટાન્ત પણ આપી શકાય.

પણ નવલકથાકાર આ દિશામાં આગળ વધવા માંગતા નથી–પરંપરાગત ગૃહિણી તરીકે ગજું કાઢતી ભાગીરથી પર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરવા માગતા નથી એટલે બીજી કશી આળપંપાળ વિના ત્રીસ વર્ષની વયે પહોંચેલા નિગમશંકરને તિલકનો પિતા બનાવે છે. આ તિલક ઉપર જ બધું ધ્યાન કેન્દ્રિત કરવું છે; ત્રીજા પુરુષમાં નવલકથા હોવા છતાં ધ્યાન માત્ર એ પાત્ર ઉપર જ કેન્દ્રિત થતું લાગે છે. સાથે સાથે નવલકથામાં બનતી ઘટનાઓને, ખાસ કરીને પૂર્વાર્ધની,

શક્ય તેટલી કલાત્મક બનાવવા માગે છે. ભવિષ્યમાં તિલકના જીવનમાં ભલે અસૂર્યલોક અણચિંતવ્યો આવી ચઢે, વાચકોને એના સંકેતો મળી રહે એવી સભાનતા લેખકે રાખી છે-દા.ત. નિગમશંકરની અપરમાનું મૃત્યુ થાય છે ત્યારે 'તિલકને પહેલી વાર કશીક ન સમજાય તેવી ઝાંખપનો અનુભવ થયો. ખૂણામાં ઝળહળતો ઘીનો દીવો અચાનક પવનઝાપટે ઓલવાઈ ગયો કે માએ આંખોમાં મેંશની આખી ડાબલી ઠાલવી દીધી?' તિલક આંધળા આંધળાની રમત પણ રમે છે. ભાવિ અસૂર્યલોક આમાંથી પ્રગટ થવાનો છે. આ અસૂર્યલોકની અનુભૂતિ અત્યાર સુધી નિગમશંકરના પાત્ર દ્વારા થતી હતી, હવે તેમાં તિલકનું પાત્ર ઉમેરાય છે. તિલકની એ વિશેની અનુભૂતિ પણ સામર્થ્યથી વર્ણવાઈ છે. નિશાળમાં દૂર બેસીને કાળા પાટિયાનું લખાણ વાંચી શકાતું નથી એ પ્રસંગ જુઓ 'એ સર્વને વળોટીને તિલકનું નાનકું અસ્તિત્વ તેના બાપુજીની બે આંખોના ગોખલાઓમાં લપાઈ ગયું હોય તેમ તે ક્ષણોએ તે ત્યાં હોવા છતાં ન હતો અને આકાશમાં કાળાં ડિબાંગ બની ગયેલાં વાદળો છેક નીચે ઝળુંબી આવ્યાં હતાં.' તિલક જ્યારે ચશ્માની વાત નિગમશંકરને કરે છે ત્યારે નિગમશંકરના હૃદયમાં કહો, એમના સમગ્ર અસ્તિત્વમાં ખટાક દઈને જાણે ભાલાનું આખું ફળું ભાંગી ગયું. ધગધગતા લોહીના ફીણભર્યા ઉછાળથી તેમના શ્વાસ ઉભરાઈ ઊઠ્યા.'

હવે જો નવલકથાને આગળ વિસ્તારવી હોય, અસૂર્યલોકને બીજાઓનાં જગતમાં વિસ્તારવો હોય તો બીજાં પાત્રો ઉમેરવાં પડે, સંઘર્ષોને માટેની ભૂમિકાઓ ઊભી કરવી પડે. સ્થૂળ કે સૂક્ષ્મ અસૂર્યલોકની સામે ઝઝૂમવા માટેનું બળ કયાં પાત્રો કયા સંજોગોમાં પ્રાપ્ત કરે છે એ પણ જોવું પડે. હાઈસ્કૂલમાં ભણતા તિલકની સામે પડોશમાં રહેવા આવેલા સંગીતકાર રમાનાથ શાસ્ત્રીની દીકરી સત્યાને મૂકવામાં આવી છે. પાછળથી ખબર પડે છે કે સત્યા અને તિલક એકમેકને ચાહતા થાય છે, તિલકને અમુક રીતે સાશંક અવશતા અનુભવતો બતાવ્યો છે-જ્યારે સત્યા એનાથી વિરુદ્ધ છે. પેઢી દર પેઢીની વાત આવતી હોવા છતાં સોરાબરૂસ્તમની દિશામાં લેખક આગળ વધવા માગતા નથી. ભદ્રશંકર સાથે નિગમશંકરને એકરાગ ન હતો એ સાચું પણ સંઘર્ષની ભૂમિકા માટે જે સમય અનુકૂળ હતો તે દરમિયાન તો તેઓ કાશીમાં હતા. નિગમશંકર પોતાનો વિસ્તાર તિલકમાં કરવા માગે છે, પુસ્તકો માટેનો અગાધ પ્રેમ તિલકમાં સંક્રાન્ત કરવો છે-નવલકથાના કેન્દ્રમાં અસૂર્યલોક છે, અજ્ઞાનના અસૂર્યલોક સામે પુસ્તકોનો સૂર્યલોક ઊભો કરવો પડે. આખી નવલકથાની

ગતિ અસૂર્યલોકમાંથી સૂર્યલોક તરફની નિરૂપવી છે. આ માટે એક માર્ગ તિલકના મનમાં આ સૂર્યલોક માટેની પ્રીતિ પ્રગટાવવાનો છે. નિગમશંકરના શબ્દોમાં આ પુસ્તકો અને પોથીઓને હું સગી આંખે જોઈ તો શક્યો નથી પણ મેં તેમને સૂંઘ્યાં છે, પીધાં છે, છાતીએ ચાંપ્યાં છે; તેના પર મારાં આંગળાંની અને હોઠોની છાપ છે. મારા શ્વાસમાં તેના અક્ષરો સમાવ્યા છે.' પણ આ શ્રદ્ધાની સામે શંકા છે, દ્વિધા છે. 'અંધાપાનાં પુર સામે તો તેમણે રક્ષણ કર્યું. સમય પરિવર્તનનો ગાંડોતૂર વાયરો બધી દિશામાંથી વીંઝાવા માંડ્યો છે. તેની સામે ટોપલીમાંના બાળકૃષ્ણની જેમ તેને જમુના પાર કરાવવા જેટલું વસુદેવનું સામર્થ્ય હું શી રીતે પ્રગટાવી શકીશ?' ભવિષ્યમાં આવનારા પ્રલયકારી પુરના સંકેતો પણ અહીં વાંચી શકાય છે.

તિલક અને સત્યાના તથા તિલક અને સત્યાના ભાઈ અભિજિત સાથેના સંબંધોની વાત, તિલકના સિતારવાદન શીખવાના પ્રયત્નો વગેરે પાદપૂરણાર્થે જેવું લાગ્યા કરશે પણ જો તિલકના હૃદયમાં પુસ્તકપ્રેમને પૂરેપૂરો મૂર્ત અને સફળ બનાવવો હોય તો હજુ કશુંક આણવું પડે. એટલે નવલકથામાં વ્યવહાર-કુશળ, ધાર્મિક, પરગજુ ગોરધન શેઠને લઈ આવવામાં આવે છે. એમની સહાય વિના નિગમશંકરની મહેચ્છા–વતનમાં કાશી જેવી પાઠશાલા સ્થાપવાની–મૂર્ત થઈ ન શકે. નવલકથાને ગતિ અર્પનારું નિયામક બળ એ પાઠશાલા બની જાય. પણ એ તિલક દ્વારા જો સાકાર કરાવવાનું હોય તો તિલકમાં એના પિતા પ્રત્યે વધુ આસ્થા પ્રગટાવવી જોઈએ, પુસ્તક માટે પણ તિલકના ભાવના, આદર્શ ઓચિંતા ન પ્રગટી શકે. એ માટે કોઈક મહત્ત્વપૂર્ણ ઘટનાનું નિમિત્ત સંપડાવવું પડે. એ ઘટના છે નદીમાં આવી ચઢેલાં પુરની; એ પુર નિગમશંકર, તિલક અને ભાગીરથીના જીવનને પલટી નાખે છે. જે ઘટના પાત્રોના જીવનને પલટી નાખતી હોય તે ઘટનાનાં પરિમાણ વધુ સંગીન ભૂમિકાએ પ્રગટાવવાં પડે. પણ આ ઘટનાના સંકેત રૂપ કશુંક યોજાય છે–ગોરધન શેઠને ત્યાં થયેલા વિષ્ણુયાગ પ્રસંગે મુંબઈથી આવેલા રોબર્ટ અને સંસ્કૃતના અધ્યાપક નિકુંજની હાજરી ભલે માત્ર નિગમશંકરનું મહત્ત્વ સ્થાપવા આગંતુક બની જતી લાગે પણ ત્યાં વેદમંત્રોનું ગાન ભાવપૂર્ણ રીતે કરતા નિગમશંકરની છબી તિલકના મનમાં અદ્‌ભુત રીતે કંડારાઈ જતી લાગશે–'અંધારાનો કાળો પહાડ ભેદીને ઉજાસનું એક ક્ષીણકાય ઝરણું વહી નીકળ્યું. પ્રથમ તેનો મંદ મંદ નુપૂર ધ્વનિ સંભળાયો. જોતજોતામાં તેની જલધારા પુષ્ટ બનવા લાગી. ઝરણું સરિતામાં પલટાવા લાગ્યું. હવે તેનો કલકલ ધ્વનિ સંભળાતો હતો. પછી તો

ત્યાં મહાનદ વહેવા લાગ્યો. અને આ નિસીમ સમુદ્ર ! તેનો ઘોર ગંભીર નિનાદ ! સ્થળકાળ જળ જળાકાર !' આ વર્ણન આવનારા પુરનો સંકેત પણ પૂરો પાડે છે. આપણે કલ્પી શકીએ છીએ કે સુરતની તાપીમાં આવેલાં પુર આની પાછળ છે. ભલે ભગવતીકુમાર શર્મા સુરત કે તાપીનો નામોલ્લેખ પણ કરતા ન હોય, પણ આ દસ્તાવેજીકરણ માટે નથી એટલે એનું વર્ણન ઇન્દ્રિયગોચર ભૂમિકાએ અને સહેજ પણ ભાવુક બન્યા વિના કરવામાં આવ્યું છે. નિગમશંકરના જીવનમાં પ્રગટેલા અસૂર્યલોકને મારી હટાવવા જે સૂર્યલોક ઊભો કર્યો હતો તે સૂર્યલોક ફરી અસૂર્યલોકમાં ફેરવાઈ ગયો– 'બોતેર કલાક સુધી નદીનાં પૂરનાં પાણીનો સ્પર્શ વેઠીને પોથીઓનાં બરડ પાનાં જાણે કે જાડાં પીળાં પ્રવાહી જેવાં બની ગયાં. પુસ્તકોના ઢગલાઓને જળનો અજગર ગ્રસી ગયો હોય અને તેને મોટી ઊલટી કરીને પાછાં બહાર કાઢચાં હોય તેમ તે કાદવિયાં, ડહોળાં પાણીનાં અવશેષોની વચ્ચે ઠેર ઠેર પડચાં હતાં અને ચટપટ થઈ ગયેલા માનવ મૃતદેહો જેવા દેખાતાં હતાં.' વળી આ પુરના અનુભવ પછી નિગમશંકરની વ્યક્તિતા બદલાઈ જાય છે; એનાં પ્રગટેલાં નવાં પરિમાણ તિલકને પણ જુદી ભૂમિકાએ સ્થાપી આપે છે અને નિગમશંકર તિલકને કહે છે ત્યારે તિલકના જીવનનું ભાવિ નિયામક બળ તેનામાં સંક્રાન્ત થઈ જાય છે– 'તિલક, હવે આ ઘરમાં બે જ ગ્રંથો રહ્યા દળદાર પણ કાળની ઊધઈથી ખવાતો જતો એક હું અને જેનાં હજી થોડાંક પાનાં લખાયેલાં છે, ઘણાં કોરાં છે, અક્ષરો પડવાની વાટ જુએ છે તેવો બીજો ગ્રંથ તું'!. કોઈ વાચકને પુરની સામે વેદ-મંત્ર રટતા નિગમશંકર કે સંગીતમાં ડૂબી જતા રમાનાથ સાવ રોતલ કૃત્રિમ લાગે. રમાનાથની ભાવુકતા અક્ષમ્ય બને પણ નિગમશંકરની ભાવુકતા એમના પાત્રને ઉચિત ન્યાય આપે છે.

લેખક પોતાનું ધ્યાન નિગમશંકર અને તિલક ઉપર જ કેન્દ્રિત કરે છે એને પરિણામે બીજાં પાત્રોના વિકાસને સ્વાભાવિક ગતિ અર્પી શકતા નથી. જે સત્યા તોફાની અલ્લડ છે તે એકાએક તિલકને સમજાવે છે–'આખરે તો તારે તારી રીતે તારું ભવિષ્ય ઘડવાનું છે. તું તું જ છો અને તું તું જ રહેવો– બનવો જોઈએ.' આ પરિવર્તન પાછળની ભૂમિકાઓ અદૃશ્ય છે. સત્યાને પણ નદીના પુરની પડછે મૂકી હોત, એની આંખે પુર દેખાડચાં હોત અને પછી જો તિલકને સમજાવતી નિરૂપાઈ હોત તો સ્વાભાવિક લાગત. એનું જે જુદું ચિત્ર ઊપસે છે તે તો આરોપિત લાગ્યા કરે છે. પણ એટલું કહી શકાય કે નવલકથા અસ્તિત્વવાદી ભૂમિકા આગળ વિસ્તરતી નથી; અને તે સારું થયું છે.

તિલકના જીવનમાં હવે શહેરનું જર્જરિત થઈ ગયેલું અને પુનરુદ્ધાર માગતું ગ્રંથાલય તથા સત્યા માટેનો પ્રેમ નિયામક બને છે.

ભગવતીકુમાર શર્મા એક બીજા ભયસ્થાનમાંથી નવલકથાને ઉગારે છે. પરંપરાગત નવલકથામાં સ્થાન પામતા પરંપરાગત પ્રણયત્રિકોણની અહીં શક્યતા હોવા છતાં એને ટાળવામાં આવ્યો છે. ગોરધન શેઠની ઇક્ષા અને રમાનાથ શાસ્ત્રીની સત્યા વચ્ચે નાયકને ઝૂલતો રાખી શકાત. અલબત્ત, એક ભયસ્થાનમાંથી ઊગરીને તેઓ બીજા ભયસ્થાન તરફ આગળ વધે છે—આ ભયસ્થાન છે આદર્શવાદનું. ઇક્ષાનું પાત્ર ઇક્ષા માટે ઊભું કરવાને બદલે સર્જકના ભાવનાવાદ–આદર્શવાદને પોષવા સર્જ્યું હોય એમ લાગે છે.

ક્યારેક એમ લાગે કે ઈક્ષા અને સત્યા જેવાં પાત્રો નવલકથામાં ઠેઠ સુધી આવતાં હોવા છતાં એમને મૂર્ત કરવામાં લેખકને અનેક મુશ્કેલીઓ નડે છે–નવલકથા ત્રીજા પુરુષમાં લખાઈ હોવા છતાં ભાગીરથી જેવા પાત્રને ઉપેક્ષવામાં આવ્યું છે પણ ભાગીરથીના પાત્રને એક પ્રસંગે અત્યંત સંકુલ ભૂમિકાએ આલેખાયું છે નિગમશંકર યજ્ઞયાગ માટે પોતાના શિષ્ય દુર્ગા સાથે બહારગામ જાય છે અને ભાગીરથી જગન્નાથના મંદિરમાં ભગવાનની સેવા કરે છે ત્યારે જે અપરાધભાવ અનુભવી બેસે છે તેને કારણે એ વધુ માનવીય અને એટલા માટે વધારે શ્રદ્ધેય બને છે. મંદિરમાં જગન્નાથની કાળી મૂર્તિ પર ફરતા મંકોડાને જોઈ શકતી ગોરધનશેઠની પાણીદાર આંખો જોઈને 'મને માફ કરજે દીકરા... એ જ વેળા મને તારા બાપુજીની આંખોના ઊંડા અંધારા કૂવા સાંભરી આવ્યા... દીકરા, આંખ જોવું, પામવું, પરખવું, નજર, તેનું તેજ એટલે શું તે મને પહેલીવાર સમજાયું અને તિલક, પહેલીવાર મારા મનમાં કશોક ખાલીપો તરી આવ્યો.' દુર્ભાગ્યે, ભાગીરથીનું આ સંકુલ ભાવજગત અન્યત્ર પ્રગટ થતું નથી. નદીકાંઠે નિગમશંકરને સર્પદંશ થતાં તેમનું મૃત્યુ થાય છે. પણ એ મૃત્યુ પહેલાં આ પાત્રની ભવ્યતા, ઋચાગાન અને અંતસુધી અસ્પૃશ્યલોકને મારી હટાવવાનો પ્રયત્ન અસામાન્ય રીતે નિરૂપાયા છે.

નિગમશંકરના મૃત્યુ પછી તિલક કેન્દ્રમાં આવે એ સ્વાભાવિક છે અને હવે નવલકથા જુદી દિશામાં ફંટાવા માંડે છે. કાર્યવેગ ઉમેરાય છે. સત્યાનું લગ્ન આવા જ કાર્યવેગનું પરિણામ છે અને તિલકના જીવનમાં આંતરિક સંઘર્ષ જન્માવવા માટેની ભૂમિકા પૂરી પાડે છે. સત્યા લગ્ન થાય એ પહેલાં તિલકને મળવા લાયબ્રેરીમાં આવી ચઢે છે અને બંનેનું મિલન થાય છે. લોકરંજનની તકને જતી કરીને પાત્રોની સૂક્ષ્મતા પ્રગટાવવાની તક લેખક ઝડપે છે. તિલક

એ અનુભવને સંવેદનાની, જ્ઞાનની ભૂમિકાએ જુએ છે અને સાથે સાથે એ અનુભવ સમયે પોતાનામાં પ્રગટી ઊઠેલી હિંસકતાને પણ તટસ્થતાથી ઓળખાવે છે. આ સંઘર્ષ પાત્રને ગરિમા અર્પે છે પણ એને અંતે બે વર્ષ સુધી પુસ્તકોને નહીં સ્પર્શવાનો નિર્ણય સાવ રેાતલ લાગે. જેટલી સહેલાઈથી નિર્ણય લેવાય એટલી જ સહેલાઈથી એ તૂટી પણ જાય. નવલકથાને તિલક અને સત્યાના મિલન આગળ અટકાવી દીધી હોત તો આપણને દળદાર નવલકથા ન મળત એ સાચું પણ એક વધારે સુંદર કૃતિ મળત. થોડા અદ્ધર લટકતા છેડા સરખા કરીને નવલકથા પૂરી કરી શકાત. પણ લેખકને લોભ છે-સત્યા મિલન વખતે કહે છે હું કેકટસના જંગલ ભણી જઈ રહી છું, પણ ત્યાં પારિજાત ઉછેરવાનું મારું સ્વપ્ન છે તિલક એટલે આ પારિજાતને મહોરેલું બતાવવું પડે, ઈક્ષાને ક્યાંક સાંકળવી પડે અને તિલકને' પેલી લાઇબ્રેરીનો જીર્ણોદ્ધાર કરતો બતાવવો પડે. હવે પછીની નવલકથા આ ત્રણ દિશામાં આગળ વધે છે, અનેક મુશ્કેલીઓ સાથે.'

આ પારિજાતવાળી વાતની સાથે સર્જનાત્મક નવલકથાનો અંત આવે છે અને એક બીજા પ્રકારની નવલકથાનો આરંભ થાય છે. પહેલો પ્રશ્ન તો એ ઊભો થાય કે 'તું તું જ રહે' એવો આગ્રહ રાખનારી સત્યા શા માટે લગ્નની હા પાડે-તે પણ કેકટસના વનમાં જવા સામે પગલે તૈયાર થાય? બીજી બાજુ તિલકને ભવ્ય દેખાડવા માટે તેના પતિ અજયને અર્થદાસ, વ્યવહારુ, મલિન ચીતરવો પડ્યો છે. પ્રથમ મિલને જ સત્યા ફળવતી થાય એ આકસ્મિકતાને સ્વીકારી લઈએ તો પણ આટલી બધી પ્રતીતિથી કેમ માની શકાય કે પોતાના ઉદરમાં ઉછરતું બીજ અજયનું નહીં પણ તિલકનું જ છે, સત્યા તિલકને જે પત્રો લખે છે તે ફરી વાંચી જાઓ-તિલક જ પર્જન્યનો પિતા છે એવી સ્પષ્ટ, ભારપૂર્વકની પ્રતીતિ એ પત્રોમાં નથી. આ નબળી કડીથી લેખક અભાન નહીં હોય પણ એને ચલાવી લેવી પડે છે કારણ કે નવલકથાને આગળ વિસ્તારવા માટેનો બીજો કોઈ માર્ગ નથી રહ્યો. સાથે જ ભદ્રશંકરથી ચાલી આવેલો અસૂર્યલોક વિસ્તારવાનો પ્રચ્છન્ન લોભ છે. પણ ભદ્રશંકર-નિગમશંકરનો અસૂર્યલોક વારસાગત નથી-માત્ર પર્જન્ય જ તિલકની નબળી આંખનો વારસો લઈને જન્મે છે. બીજા અસૂર્યલોકને રૂપકાત્મક ઘટાવવા પડે.

નવલકથાને આદર્શવાદ અને ભાવનાવાદની દિશામાં આગળ વિસ્તારવી છે. અજય અને સત્યાનાં વિફળ દાંપત્યજીવનની સામે સજલ અને ઈક્ષાનું પ્રસન્ન દાંપત્યજીવન છે-પણ સવાલ આ પ્રસન્ન અને અપ્રસન્ન દાંપત્યજીવનની સહોપસ્થિતિનો નથી. સજલ ડૉક્ટર છે અને તે ઉત્તર ગુજરાતના

આદિવાસી વિસ્તારોમાં સેવા કરવા માગે છે. આનો ખ્યાલ વાચકને આપવા માટે એક ખોટી યુક્તિનો–ડાયરીનો ઉપયોગ કરવામાં આવ્યો છે–અને એની કશી જ અનિવાર્યતા ન હતી. આ લગ્ન ગોઠવાતું હતું તે વખતની ડાયરી ઈક્ષા તિલકને વાંચવા આપે છે. સામાન્ય રીતે પ્રથમ પુરુષના કથનકેન્દ્ર દ્વારા લખાયેલી કૃતિઓમાં બીજાં પાત્રોની ભીતર જવા પત્ર, ડાયરી જેવી યુક્તિઓ પ્રયોજાય. વળી અહીં ડાયરીમાં એવું કશું નથી જે ડાયરીમાં લખી શકાય અને તિલકને રૂબરૂમાં કહી ન શકાય.

નવલકથાના કેન્દ્રમાં તિલક છે, તે અજ્ઞાનના અસૂર્યલોક સામે પુસ્તકાલય ઊભું કરવા મથી રહ્યો છે. નિગમશંકરનો ગ્રંથાનુરાગ, નદીના વિનાશક પુરમાં એ દુર્લભ ગ્રંથોનો વિનાશ જોયા પછી તિલક આ લક્ષ્યને પામવા માટે જે કંઈ ત્યાગ કરે એ સમજી શકાય. એનો આદર્શવાદ અણુચિંતવ્યો, કૃતક નથી લાગતો પણ સજલનો આદર્શવાદ કૃતક લાગે છે. ડૉક્ટર તરીકે જે છબિ પ્રગટવી જોઈએ એને બદલે સમાજસુધારક તરીકેની જ છબિ વધારે ઉપસે છે. સજલના લગ્નજીવનથી માંડીને તેની હત્યા સુધીના પ્રસંગો અકસ્માતોથી સભર છે—આ આકસ્મિકતા નવલકથાને વધુ મેલોડ્રામેટિક બનાવે છે. નવલકથાનું કેન્દ્રસ્થાન હલબલવા માંડે છે. નિગમશંકરનું પાત્ર સર્જવામાં લેખકે પોતાની બધી શક્તિઓને કામે લગાડી હતી પણ તિલકનું પાત્ર સર્જવામાં શરૂઆતમાં જે ધ્યાન અપાયું તે પાછળથી ન અપાતાં ધીમે ધીમે એ પાત્ર દોદળું પડવા માંડે છે. એનાં બાહ્ય કાર્યો આંતરમન સાથે સંવાદી બનીને પ્રગટતાં નથી. સર્જક તરીકે ભગવતીકુમાર શર્માનો વાચન અનુભવ નાયકમાં કે કોઈ અન્ય પાત્રોમાં સંક્રાન્ત કરી શકાય પણ એ સ્વાભાવિક વરતાવો જોઈએ. ભાગીરથી સાથેના એના વ્યવહારમાં પણ આ જ મુશ્કેલી વરતાય છે. ભાગીરથી આત્મહત્યા કરવા જાય છે તે પ્રસંગે તેનું પાત્ર તિલક કરતાં ચઢિયાતું પુરવાર થાય છે. તિલક બહુ જ આત્મવિશ્વાસપૂર્વક પોતાના સંતાન તરીકે પર્જન્યને ઓળખાવી ભાગીરથીને શાંત કરવાનો સાવ અપ્રતીતિજનક પ્રયાસ કરે છે. આટલું ઓછું હોય તેની તિલકને 'ગુજરાતી સાહિત્ય પર આદિવાસી પ્રભાવ' વિષય પર પીએચ. ડી. કરતો બતાવી તેના આદર્શોમાં એક વધારાનું છોગું ઉમેરવામાં આવ્યું છે. તિલકને શા માટે આ દિશામાં ધકેલ્યો? સજલ અને ઈક્ષા સાથેના સંબંધોને દૃઢ કરવા? તે વિસ્તારોમાં જવા માટેનું નિમિત્ત શોધી આપવા? વાસ્તવમાં તો આ બધા પ્રયત્નો નવલકથાને ટકાવી રાખવાના છે.

હવે નવલકથામાં બીજું એક પાત્ર લાવવામાં આવે છે. વાસ્તવજીવનમાં

સર્જક જેને પરમ આદરણીય લેખે છે તેવા ગુજરાતના સંસ્કૃતિપુરુષને લઈ આવે છે. તેમનું નામ પણ કૃષ્ણ દ્વૈપાયન! રઘુવીર ચૌધરી વધારે ચતુરસુજાણ એટલે ઝાઝો લોભ રાખ્યા વિના 'પૂર્વરાગ'માં આ જ સંસ્કૃતિપુરુષને નિખિલ-કાકા તરીકે લઈ આવ્યા હતા અને દ્વૈપાયન કરતાં વધુ જીવંત રીતે સફળ નિરૂપણ કરી શક્યા હતા. આ પાત્રની વાત કરતાં વહેલાં ફરી નિગમશંકર તરફ દૃષ્ટિ ફેરવી જુઓ. ભગવતીકુમાર શર્મા જે સંસ્કારો અંગત રીતે ધરાવે છે તેનાથી પર રહીને નિગમશંકરના પાત્રને સજ્યું–અદ્‌ભુત બનાવ્યું અને તે ચિરંજીવ બની રહેશે. નિગમશંકરને પોતાની સાવકી માની અંતિમ ઇચ્છા પૂરી કરતા બનાવ્યા. 'હા, તું મારી મા ન હતી. તારા મૃત્યુ પછી હું એનો સ્વીકાર કરું છું.' પાત્રાલેખનની આવી ઉત્તમ શક્તિ શા માટે પાંખી બનવા માંડી? સંવાદો દ્વારા, વર્ણનો દ્વારા કૃષ્ણ દ્વૈપાયનના પાત્રને જેટલું પ્રભાવશાળી માનવ-વામાં આવ્યું છે તેવું તે વાસ્તવમાં નથી. આ પાત્રને એટલું બધું મહત્ત્વ અપાયું છે કે તમારે માનવું પડે—એ પાત્ર નવલકથાના પ્રસંગોને, નવાં પરિમાણ સંપડાવી આપતું હશે. પણ એમ થતું નથી. નવલકથાનો અસૂર્યલોક હવે ધીમે ધીમે આલંકારિક બનવા માંડે છે. ધનપ્રાપ્તિ માટે છેલ્લી કક્ષાએ જવા માગતા અજયના અસૂર્યલોકમાંથી ભાગરી જતી સત્યાની કથાની સાથે ઉત્તર ગુજરાતના આદિવાસી વિસ્તારોમાં ભેખ લઈને 'સેવા' કરતા અને સ્થાપિત લોકોના અસૂર્યલોકની સામે ઝઝૂમતા સજલ-ઈક્ષાની કથા ગુંથાઈ એટલે નવલકથાની ભાવિ ગતિ સ્પષ્ટ થઈ ગઈ. ઈક્ષા અજયની સાથે રહી ન શકે અને સજલનો પ્રતિકાર કર્યા વિના સ્થાપિત હિતો રહી ન શકે.

નિગમશંકર ગૌરવભેર અસૂર્યલોકનો મુકાબલો કરે છે પોતાની પરંપરાગત વિદ્યા વડે. તિલક પાસે પરંપરાગત વિદ્યા ઉપરાંત અસ્તિત્વવાદ સુધીની વિદ્યા છે અને છતાં નિગમશંકરનું ગૌરવ તેનામાં નથી. પોતાની જાતને હમેશા દીન, લાચાર મનાવતો રહે છે. 'હું તો ડૂબતો માણસ છું.' ડૉક્ટર પાસે, કૃષ્ણ દ્વૈપાયન પાસે આવા રોતલવેડા કરતો ફરે છે. સત્યા સાથેના વિચ્છેદની વેદનાને ઉત્કટ અને સંકુલ નથી બનાવાઈ માટે આ બધું નાટકીય બની જાય છે. મૂળ પ્રશ્ન તો હજી અનુત્તરિત રહ્યો છે—તે શા માટે સત્યાનો અસ્વીકાર કરે છે? ભાગીરથીનો વિસ્તાર સત્યામાં ન થાય તે જોવા એ આતુર છે. પણ તો પછી ભાગીરથીના જીવનની કરુણાનો સાક્ષી એ ક્યાં ક્યાં બનતો આવ્યો તે દેખાડવું પડે. તિલક શા માટે પોતાની આંખોની આહુતિ આપવા માટે આતુર બન્યો છે? ડૉ. તાંજોરકરે નાનપણથી જ આંખોને વધુ શ્રમ ન આપવા ચેતવણી આપી

હતી. એની અવગણના કરવાની ભીષ્મ પ્રતિજ્ઞા જ્ઞાનસંપાદન માટે લેવી પડે એ સમજાય પણ કયું જ્ઞાન પ્રાપ્ત થયું એ તપાસવું પડે. રમેશ ઓઝાએ જે ફિલ્મીકરણની વાત 'ઊર્ધ્વમૂલ'ના સંદર્ભે કરી હતી તે વારંવાર અહીં કેમ અથડાયા કરે છે? તિલક જે ડૉક્ટર પાસે સારવાર માટે જાય તે જૂના ડૉ. તાંજોરકરનો ભત્રીજો જ હોવો જરૂરી હતો? તિલકના સૂક્ષ્મ અસૂર્યલોકમાંથી ઉગારવા માટે કૃષ્ણ દ્વૈપાયન આવે તો છે પણ એ ઉદ્ધારકનું વ્યક્તિત્વ અમૂર્ત રહી જાય છે. વક્તા તો એ સર્જાઈ કે જેને માટે આટલો બધો આદર એ જ કવિનું પાત્ર સાવ કૃત્રિમ, ખોટું! ભીતરના કશા તાગ વિનાનું વ્યક્તિત્વ!

તિલક નબળી આંખે સજલ અને ઈક્ષાની મુલાકાતે આદિવાસી વિસ્તારમાં જાય છે એ બિંદુથી નવલકથા વધારે ક્ષીણ બનવા માંડે છે. આદિવાસીઓના શોષણની કથા આલેખવાનો અને એને આદર્શવાદનો સ્પર્શ કરાવવા મોહ હાનિકારક પુરવાર થાય છે, વળી સ્થાપિત હિતોની દુષ્ટતા અમૂર્ત રહી જાય છે. અહીં પણ કૃષ્ણ દ્વૈપાયન આવી ચઢે છે. –એક પરિસ્થિતિ એવી સર્જાય છે કે તિલક અને કૃષ્ણ દ્વૈપાયન બંને એકબીજાની પાછળ પાછળ ફર્યા કરે છે. ચર્ચાઓ થયા કરે છે. અહીં પણ તિલક જાણી કરીને આંખ ગુમાવે છે! તેની અંતે આંખ જાય તો જ તે નિગ્રુશંકરનો વારસ બની શકે? તિલકના નેત્રપટલ ફાટી જાય છે એટલે મુંબઈની હૉસ્પિટલમાં એને લઈ જવો પડે છે, ત્યાં ઑપરેશન નિષ્ફળ જાય છે. હવે નવલકથાને આગળ વિસ્તારવી હોય તો શું કરવું જોઈએ? તિલક અને સત્યાનું પુનર્મિલન યોજવું પડે. વિખૂટા પડેલા પ્રેમીઓનું અંતે મિલન થાય એ અમુક ઢાંચાની નવલકથા માટે અનિવાર્ય હોય એ સ્વીકારવા છતાં મિલન માટે કઈ યુક્તિ પ્રયોજાય છે તે મહત્ત્વનું છે. વસ્તુસંકલનાની આ નિર્ણાયક ઘટના કહેવાય. – તમારે માની લેવું પડે કે મુલુન્ડમાં રહેતી સત્યા પોતાના દીકરાની આંખોના નંબર માટે તિલક જે હૉસ્પિટલમાં સારવાર લેતો હોય તે જ હૉસ્પિટલમાં આવી ચઢે!

સત્યાના મુલુન્ડવાળા ઘરમાં તિલક તેને કહે છે કે યંત્ર જેવા બનતા માનવીઓ આપણી વૈશ્વિક ચિંતાનો વિષય બનવા જોઈએ પણ નવલકથાની ગતિ કંઈ આ દિશાની નથી. સત્યા જે મગરૂરીથી અજયથી જુદી પડી, ભાઈને ત્યાં કલકત્તા ગઈ, ત્યાંથી મુંબઈ આવી એ રીતે સામે ચાલીને શા માટે તિલક પાસે ન ગઈ? અથવા શા માટે તિલકને વળાવી પોતે પર્જન્ય સાથે એકલી જ ન રહે? ઉત્તરાર્ધની નવલકથાને વધુ મેલોડ્રામેટિક સ્પર્શ સજલની હત્યાથી મળે છે. તિલક અને સત્યાનું પુનરાગમન, બંનેનું એક જ ઘરમાં રહેવું, જગન્નાથજીના

મંદિરની મૂર્તિઓના પાટા બાંધવા–છોડવાનો વિધિ સત્યાને હાથે થાય એવો ગોરધન શેઠનો આગ્રહ, પૂજારી અને બીજા કેટલાકનો સત્યાને ચારિત્ર્યભ્રષ્ટ ઠરાવવાનો આરોપ અને ભરમેદનીની વચ્ચે કૃષ્ણદ્વૈપાયનનું આવી ચઢવું અને રાધાકૃષ્ણની વાતને આગળ ધરી લોકોની શંકાનું સમાધાન કરવું – આ તાલમેલિયા અને નાટયાત્મક અંતની કશી જ અનિવાર્યતા ન હતી, સર્જનાત્મક નવલકથાની વિરુદ્ધ દિશા આ તો થઈ.

આવી બૃહદ્કથામાં સ્થળ અને સમયની વિશિષ્ટ સંવેદના પ્રગટાવવાનું લેખકે ટાળ્યું છે. મુંબઈનો ઉલ્લેખ આવશે, ક્યાંક પોલ સાર્ત્રનો ઉલ્લેખ આવશે પણ તિલક જે નગરમાં ઉછરે છે તેનું નામ નહીં આવે. તિલકના દીકરાને અતિ ઉત્સાહમાં લેખક યુવાન બનાવી દે છે! સત્યા કહે છે તે પ્રમાણે પર્જન્ય બી.એ.ના છેલ્લા વરસમાં (અને છતાં ડીપ્લોમા ઈન લાયબ્રેરી સાયન્સ કરે છે!) છે. તિલક જ્યારે એમ.એ.માં હતો ત્યારે સત્યા સાથે મિલન થયું હતું બે વર્ષ પછી તરત સંશોધનનું કામ શરૂ કરે છે. તે જ્યારે પહેલું પ્રકરણ લખીને આદિવાસી વિસ્તારમાં જાય છે ત્યાં જ બંને આંખો ગુમાવી બેસે છે અને તરત મુંબઈ અને સત્યા સાથે મુલાકાત! આવા વિગતદોષો ટાળી શકાય.

આ નવલકથા એકી સાથે ગુજરાતી નવલકથાની સિદ્ધિ મર્યાદા સૂચવી જાય છે. નવલકથાને જાણી કરીને લોકપ્રિય બનાવવાનો આશય નથી રાખ્યો એ કબૂલીએ પણ જાણ્યે અજાણ્યે કાકતાલીય, મેલોડ્રામેટિક અંશો પ્રવેશી ગયા છે. આદર્શવાદ, ભાવનાવાદ, બૃહદ્તાના મોહને જો ટાળ્યો હોત તો પરિણામ વધારે સારું આવત. સર્જનાત્મક નવલકથાની દિશામાં આગળ વધવાની મહત્વાકાંક્ષા પ્રશંસનીય છે, પણ એને રૂપાંતરિત કરવામાં ઘણાં વિઘ્નો નડયાં છે. આ વિઘ્નોનો સ્વીકાર ગુજરાતી વિવેચને કરવો રહ્યો.

—શિરીષ પંચાલ



પત્રચર્ચા

૧

શ્રીમાન તંત્રીશ્રી,

'એતદ્'ના ઓક્ટો-ડિસે. '૮૭ અંકમાં આવેલી પત્રચર્ચા વાંચી. એમાં મારું પણ નામ સંકળાયું છે એટલે વધામણીના બે'ક બોલ લખી નાખવાનું મન થયું.

ગુજરાતી સાહિત્યમાં-ખાસ કરીને મધ્યકાલીન સાહિત્યમાં 'સંતવાણી-ભજનો અને સંત પરંપરાઓ' વિભાગને પ્રા. શ્રી પલાણસાહેબ જેવા જાગરૂક ચર્ચાપત્રી ચોકીદાર બોડીબામણીનું ખેતર બનતો અટકાવવા જે ઝનૂનથી રખોપાં કરે છે એ જાણીને હૈયામાં હરખ થાય છે. પણ પ્રમાણભૂત સંદર્ભો આપ્યા વિના અધ્ધરતાલ વિધાનો આપી દીધે આ વિષયને કે આ વિષયમાં કામ કરનારાઓને કોઈ નવી દિશા નહીં મળે. એમના પત્રમાંથી જે એક કેન્દ્રવર્તી વિચાર પ્રગટ થાય છે આટલો : "આના વિશે કામ જ નથી થયું અને થયું છેં તે અંગ્રેજી ચશ્મા પહેરીને... પ્રત્યક્ષ માહિતી કે પરિચય વિના જ લખાયું છે...ભાયાણીસાહેબના શ્રી કૃષ્ણ વિષયક અને ભજન આદિ વિષયક મંતવ્યો અંગ્રેજીમાં થયેલાં શોધકાર્યો ઉપરથી આવેલાં છે...ભાયાણીસાહેબને પ્રત્યક્ષ અનુભવ ઓછો

છે...હું ને મારા મિત્રો તેમનાથી (ભાયાણીસાહેબ. ડૉ. કાન્તિકુમાર ભટ્ટ, ડૉ. નાથાલાલ ગોહેલ, ડૉ. પ્રતિભા દવે, જયંતભાઈ કોઠારી, ડૉ. નિરંજન રાજગુરૂ ડૉ. દલપત પઢિયાર વગેરેથી) જુદા પડીએ છીએ...અમારી પાસે જુદી માહિતી છે..."

આ તમામ વિધાનો માટે એમણે કોઈ પ્રમાણો નથી આપ્યાં. કોઈ સંદર્ભો નથી આપ્યા. બસ મનમાં વિચાર આવ્યો ને જાહેરમા લખાઈ ગયું–એવું જ છપાઈ પણ ગયું!

પ્રત્યક્ષ માહિતી કે પરિચય વિનાનાં લખાણો સામે ચર્ચાપત્રીએ આજ સુધીમાં ક્યારેય (જેની સામે આક્ષેપો થયા છે એ તમામ સંશોધકોના સંશોધનો સામે...) પ્રમાણભૂત પુરાવાઓ દર્શાવી ચર્ચા નથી કરી. તેમની સાથે જ રહેનારા–અમારાથી જુદા પડનારા એમના મિત્રોએ પણ એમની પાસેની જુદી માહિતી ક્યારેય પ્રકાશિત નથી કરી. પ્રત્યક્ષ માહિતી કે પરિચય હોય તો જ સંતસાહિત્ય વિશે લખાય કે બોલાય એમ માનનારા ચર્ચાપત્રી શું આજના જમાનાની ભજનમંડળીઓ બેસાડી, ભજનો સાંભળી રાત્રે ત્યાં સૂઈ રહેવાને જ પ્રત્યક્ષ માહિતી માને છે? આજની ભજનમંડળીઓમાં ગવાતાં ભજનો ઉપરથી (આજે કેવાં ભજનો ગવાય છે, એમાં કેટલી શબ્દવિકૃતિઓ ઘૂસી ઘઈ છે તેનો ખ્યાલ છે?) ઉતાવળે એનાં સર્જક, સંપ્રદાય, સાધના કે સંતપરંપરા વિશે નિર્ણયો બાંધીએ એ ઉતાવળિયા કે અધકચરા જ નીવડે અસ્તુ.

મુ શ્રી ભાયાણીસાહેબના મંતવ્યો ક્યાં ક્યાં છે, અંગ્રેજીનાં કયા કયા શોધકાર્યો પર આધારિત છે એની વિગતો આ પત્રના પ્રત્યુત્તરમાં ચર્ચારૂપી દર્શાવશે તો અમ જેવા નવા નિશાળિયા ખોટે રસ્તેથી પાછા વળી શકે અને એનું પુણ્ય મળશે. જો કે મને તો અંગ્રેજીનો કક્કો નથી આવડતો એટલે મેં અંગ્રેજીના ચશ્મા પહેરીને કામ કર્યું છે એમ કહેવાનું તેઓશ્રીને અભિપ્રેત નહીં હોય.

રાજકોટમાં પ્રાચીન લિપિ અભ્યાસવર્ગ વખતે મુ. શ્રી ભાયાણીસાહેબના કંઠે અસલ તળપદા કાઠિયાવાડી ઢંગમાં પરંપરિત રાગ-તાલમાં ધોળ-ભજન કીર્તનો સાંભળવાનો અને ધ્વનિમુદ્રિત કરવાનો લ્હાવો મળેલો ત્યારે, સેંકડો ભજનો-પદો-ધોળ કીર્તનોના જૂજવા ઢાળ ઢંગ ને અસલી તાલ-રાગની જાણકારી (જે સૌરાષ્ટ્રના લોકસાહિત્યક્ષેત્રના ગણાતા કલાકારો પાસે પણ નથી) મને મુ. ભાયાણીસાહેબ પાસેથી મળેલી આ વખતે ખ્યાલ નહોતો આવ્યો કે ભાયાણી

સાહેબને પ્રત્યક્ષ અનુભવ ઓછો છે!!

અંગ્રેજી સંશોધન ગ્રંથોના શોધકર્તાઓમાં પણ કેટલાક તો એવા જ હશે જેમણે પ્રત્યક્ષ અનુભવ મેળવ્યો હશે અથવા મુ. ભાયાણીસાહેબ પાસેથી જ એમને માહિતી મળી હશે.

'રામદેવપીર અને જ્ઞાતિવાર ભિન્નભિન્ન શાખાઓમાં જ ભજન છે' એ વિધાન પણ ચર્ચાસ્પદ છે. શું અન્ય કોઈ સંપ્રદાયોના અનુયાયીઓમાં ભજન પરંપરા છે જ નહીં?

અધ્ધરતાલ વિધાનો કર્યા વિના પૂરતા પ્રમાણભૂત સંદર્ભો સહિત ચર્ચા થાય એમાં આ વિષયને અને આ વિષયમાં કામ કરનારા સૌને કંઈક નવી દિશા સાંપડે. માત્ર આક્ષેપોથી નહીં.

—ડૉ. નિરંજન રાજ્યગુરુ

૨

મુ. શ્રી. શિરીષભાઈ,

નમસ્તે.

'એતદ્' ઑક્ટો–ડિસે. ૮૭ના અંકમાં નરોત્તમ પલાણની પત્રચર્ચામાં કરેલ વિધાન તરફ આપનું તથા 'એતદ્'ના વાચકગણનું ધ્યાન દોરવા માગું છું. તેમાં ડૉ. **નાથાલાલ ગોહિલના 'હરિજન સંતો વિશેનો મહાનિબંધ પ્રત્યક્ષ માહિતી પરિચય વિનાનો છે.'** આ વિધાન સામેનો મારો જવાબ મારા તાજેતરમાં પ્રકાશિત થયેલા મહાનિબંધ 'સૌરાષ્ટ્રના હરિજન ભક્તકવિઓમાં નિવેદનના પૃ. ૭માં આવી જાય છે તેમાં નીચે પ્રમાણે જણાવ્યું છે.

'સૌરાષ્ટ્રના હરિજન ભક્ત કવિઓ' આ વિષય પસંદ કરી સંશોધન કાર્ય કરવાની દૃષ્ટિ મારા ઘરના વાતાવરણ, સંસ્કાર અને **પાટ–ઉપાસનાના પ્રત્યક્ષ દર્શનને કારણે મળી છે.** મારા સ્વ. પિતાજી ઉકાભગત નિજારપંથને વરેલા મરમી ગાયક–ભજનિક હતા. તેઓએ અનેક વખત બીજ–પાટ–ઉપાસના કરી હતી અને વિક્રમ સંવત ૨૦૧૨ના વૈશાખ સુદ બારસને સોમવારે 'મંડપ' કર્યો હતો. **આ દરેક બાબત પ્રત્યક્ષ જોવાની જાણવાની અને તેના રહસ્ય સુધી પહોંચવાની દૃષ્ટિ પૂ. પિતાજી તરફથી સહેજે મળી.** તેથી ગુજરાત વિદ્યાપીઠમાં અભ્યાસ કરતાં 'સમાજવિદ્યા વિશારદ'ની પદવી માટે એક વિષય તરીકે 'જૂનાગઢ જિલ્લાના હરિજનોનું ધાર્મિક જીવન' એ વિષય ઉપર સંશોધન કાર્ય કર્યું. આ વિષય અને ભજનોનો રંગ એવો છે કે એક વખત રંગાયા પછી તેમાંથી બહાર નીકળાતું નથી.'

પ્રત્યક્ષ માહિતી માટે મારે એટલું જ કહેવાનું કે હું હરિજન વણકર જ્ઞાતિમાં જન્મ્યો છું. હરિજન સમાજમાં ચાલતી ધાર્મિક પ્રક્રિયામાંથી પ્રત્યક્ષ પસાર થયો છું. મારા પિતાજી સૂરદાસ ભગત ભજનિક મહાધર્મી હતા. મારા ઘરમાં બીજપાટ વરસોથી ભરાય છે. સાધુ, સંતો અને ભક્તોનો 'દુવારો' એટલે મારું ઘર એટલું જ નહીં પણ મહાધર્મનો પાટ જૂનાગઢમાં ઉપલાસવરા-મંડપમાં ભરાય છે એ જગ્યાના મહંત મારા મામા હતા, આ મારા મામા તથા મારા પિતાજી જીવતાં સમાધિ લઈ ગયા ત્યારે હું પ્રત્યક્ષ હાજર હતો એટલું જ નહીં પણ ત્યારે જે દેહની પ્રક્રિયા થાય છે તે મને સમજાવવામાં આવેલ છે આ દરેક બાબતને શું પ્રત્યક્ષ માહિતી ન કહી શકાય?!

બીજી મહત્ત્વની બાબત મારા સંશોધનમાં મેં જે ૨૧ સંતો લીધા છે તેના જન્મસ્થળ, જગ્યાઓમા પ્રત્યક્ષ મુલાકાત લીધી છે. માહિતી જાણનાર વ્યક્તિ-ઓની મુલાકાત અને કર્ણોપકર્ણ જે ચાલી આવતી માહિતી અને જે ગ્રંથસ્થ તેની શ્રદ્ધેયતા પણ મુલાકાતો દ્વારા ચકાસી છે એ દરેકની યાદી પરિશિષ્ટ–૨ પૃ. ૪૨૭ ઉપર આપેલ છે. ક્રમસેક્રમ આ યાદી જોઈ ગયા હોત તો પણ આ પ્રશ્ન ઊભો ન થાત.

પત્રચર્ચામાં મારે એટલું જ કહેવાનું છે કે આ હરિજન ભક્તકવિઓ મારા સમાજના છે જેમાં મારો જન્મ થયો છે જેની વિધિ અને પરંપરા તથા ભજનોના અર્થઘટનની ચર્ચા મારા ઘરમાં આજે પણ થાય છે. એટલે પ્રસૂતિની વેદના જેમ પ્રસૂતા જાણે તે ન્યાયે અમારા સમાજની દરેક વેદનામાંથી મારે પસાર થવાનું બન્યું છે. મારા માતા પિતા (ભગત–ભગતાણી) તેની કેટલીક ટેક પાળવા જે સહન કર્યું છે તેમાંની એક જણાવું તો મારી 'મા'ને બીજનો ઉપવાસ હોય આખો દિવસ મજૂરી કરી ઘેર આવે અને સાંજે સાધુને જમાડવા અને પાટવિધિ માટે નાણાં જોઈએ તે લેવા ઘરના વાસણ ગિરવે મૂકવા જતી હોય તે મેં જોઈ છે અને જ્યારે સાધુ ભોજન કરે અને પાટે 'જ્યોત'ના દર્શન કરે ત્યારે તેના ચહેરાનો અલૌકિક આનંદ પણ મેં જોયો છે. આ બધાને શું પ્રત્યક્ષ પુરાવામાં ન ગણાવી શકાય?

'વ્યથાનાં વીતક' અને 'વહાલના વલખાં' આ બંને જોસેફ મેકવાનનાં પુસ્તકો માટે કોઈ એમ કહે કે તેમાં લેખકને પ્રત્યક્ષ પરિચય નથી તેના જેવું મારા પુસ્તક વિશેનું આ વિધાન ગણાવી શકાય. છતાં જ્યારે આ સંશોધન પ્રત્યક્ષ માહિતી વિનાનું છે તેમ કહેવા જતાં આજ સુધીની જે કહેવાતી જાણકારી હતી તેને આ મહાનિબંધ લલકારી તો નથી જતો ને? નરોત્તમભાઈ પત્રમાં

જણાવે છે કે અમારી પાસે જુદી જુદી માહિતી છે. તો તે માહિતી પ્રગટ કરો અને પછી ચર્ચા કરીએ–સાહિત્ય જગતને સ્પષ્ટ સત્ય મળી જશે.

અંતમાં મારા પુસ્તકના નિવેદનના પૃ. ૧૦માં મેં જણાવ્યું છે તે પ્રમાણે–

'હરિજન–સમાજના અનેક સાધુ સંતો અને જગ્યાઓ સાથેનો મારો પ્રત્યક્ષ પરિચય હોવાથી તથા આ માર્ગને વરેલો હોવાને કારણે આટલું કાર્ય શક્ય બન્યું છે આ નિજારપંથી સંતોની ક્ષમાયાચના સાથે તેનું રહસ્ય આ મહા-નિબંધમાં પ્રગટ કરું છું.' તેમ છતાં આ પુસ્તકમાં પ્રગટ ન કરી શકાય એવું ગુપ્ત રહસ્ય પણ છે પણ તે આ માર્ગગામી હોય તેને જ જણાવી શકાય. તેને ચર્ચાનો વિષય ન બનાવી શકાય.

નરોત્તમભાઈનું મારા પુસ્તક વિશેનું વિધાન કોઈ પણ જાતના પ્રમાણભૂત સંદર્ભો આપ્યા વિનાનું અને ઉપરછલ્લું છે. આવાં વિધાનો ક્યારેક ભયંકર ગેરસમજ ઊભી કરતાં હોય છે. જે પુસ્તકની પ્રસ્તાવના પણ પત્ર લેખકે પૂરી વાંચી નથી તેના વિશે સંપૂર્ણ અભિપ્રાય આપી દેવો હરગીજ યોગ્ય નથી.

સુ. શ્રી ભાયાણીસાહેબ માટે પત્રમિત્રે કરેલાં વિધાનો પણ આ પ્રકારનાં જ હશે તેમ હું માનું છું.

આભાર

આપનો વિશ્વાસુ,

એન. યુ. ગોહિલનાં

વંદન

એતદ્ વર્ષ ૭, ૮ (અંક ૭૩ થી ૯૪)ની સૂચિ

કાવ્ય

બે કવિતા–	નિખિલ ખારોડ	૭૩, જૂન-૧૯૮૪
તરવા ચાલ્યો ચાંદો–	કાનજી પટેલ	,,
કોલાજ	ભરત નાયક	,,
પંડપ્રકાશ	પ્રાણજીવન મહેતા	,,
કાગડો	ભરત નાયક	૭૪, જુલાઈ-૧૯૮૫
ગઝલ	હરીશ મીનાશ્રુ	૭૫, ઑગસ્ટ-૧૯૮૪
વમળાટ	ઇન્દુ ગોસ્વામી	,,
એક કવિતા	જયદેવ શુક્લ	,,
પહેલો પુરુષ એકવચન	પ્રાણજીવન મહેતા	,,
એક કાવ્ય	,,	,,
મુવીંગ ઓન માય ઓન મેલ્ટીંગ	હરીશ મીનાશ્રુ	૭૬-૭૭, સપ્ટે-ઑક્ટોબર-૧૯૮૪
પંડપ્રપંચ	પ્રાણજીવન મહેતા	,,
બે કાવ્યો	નિખિલ ખારોડ	૭૮, નવેમ્બર-૧૯૮૪
સૂસવે	કાનજી પટેલ	,,
શિખંડી	વિનોદ જોશી	૭૯, ડિસેમ્બર-૧૯૮૪
પ્રિયાંગસુંદરકાંડ	હરીશ મીનાશ્રુ	૮૦-૮૧, જાન્યુ. ફેબ્રુઆરી-૧૯૮૫
કાચના પાણી ભરેલા ગિલાસની ટ્રાયોલોજિ	ઇન્દુ પુવાર	,,
બે કાવ્યો	દિલીપ ઝવેરી	,,
એક કાવ્ય	નીતિન મહેતા	,,
પહેલો પુરુષ બહુવચન	પ્રાણજીવન મહેતા	૮૨, માર્ચ-૧૯૮૫
બે કાવ્યો	નિખિલ ખારોડ	૮૩-૮૪, એપ્રિલ-મે, ૧૯૮૫
આપણી જ એક આંખમાં આંસુ જોઈને	જયદેવ શુક્લ	,,
હ્રસ્વ હો વા દીર્ઘ	ઇન્દુ ગોસ્વામી	,,

એક કાવ્ય	નીતિન મહેતા	૮૩–૮૪, એપ્રિલ–મે, ૧૯૮૫
પ્રવાહણ	લાભશંકર ઠાકર	,,
ત્રિભાંગસુંદરકાંડ–ઉત્તરોત્તરાર્ધ	હરીશ મીનાશ્રુ	,,
પ્રોલિટેરિયેટ પાંડુ	દિલીપ ઝવેરી	૮૫–૮૬, જૂન–જુલાઈ, ૧૯૮૫
પ્રેયસી	હરીશ મીનાશ્રુ	,,
કાગડો	કમલ વોરા	,,
કિલ્લો	,,	,,
ખરતાં, મોટાં થતાં માંહ્યથી	કાનજી પટેલ	,,
જલ્પનથી કલ્પનને દેશે, ભત્તભનૈયા	હરીશ મીનાશ્રુ	૮૭–૮૮, જાન્યુ–ફેબ્રુઆરી–૧૯૮૬
કર્ણ	યજ્ઞેશ દવે	,,
તરસ	નીતિન મહેતા	૮૯–૯૦, નવે–ડિસેમ્બર–૧૯૮૬
એક બિલ્લીને	હોર્હે લુઈ બોર્હેસ	,,
અષાઢ	ભરત નાયક	૯૨, એપ્રિલ–જૂન, ૧૯૮૭
મોક્ષ	,,	,,
ધનુષ પરથી સનનન	જયદેવ શુક્લ	,,
શરીર કૂદી પડે	,,	,,
માછણ	,,	,,
એક કાવ્ય	નીતિન મહેતા	,,
મૃત શિશુની માતાને	યજ્ઞેશ દવે	,,
મૃત શિશુને	,,	,,
કાળું છિદ્ર	મૂકેશ વૈદ્ય	,,
મોભ ભળે આકાશે	કાનજી પટેલ	,,
દીવા દીવા	,,	,,
પછી બધું પોબાર	,,	૯૩, જુલાઈ–સપ્ટેમ્બર, ૧૯૮૭
હડુડુ હુંમ	,,	,,
ફ્રેમ	ભીખુ કપોડિયા	,,
એક કવિતા	નિખિલ ખારોડ	,,
બિકાનેર	,,	,,
શિકાગો : પહેલો દિવસ	ગુલામમોહમ્મદ શેખ	,,
દરવાજો	કમલ વોરા	,,

કાગડો	કમલ વોરા	૯૩, જુલાઈ–સપ્ટેમ્બર, ૧૯૮૭
ઊંઘરેટું	જ્યુસેપ્પે ઉન્ગારેત્તિ	,,
	અનુ. પરેશ નાયક	
અણુમાનીતી	કાર્તિક દવે	૯૪, ઓક્ટો–ડિસેમ્બર–૧૯૮૭
શેરડો	જયેન્દ્ર શેખડીવાળા	,,
એક રચના	બકુલ ટેલર	,,
એક કાવ્ય	નીતિન મહેતા	,,
વાઘની વાતો	દિલીપ ઝવેરી	,,
તાન્કા	હિ હૅ લુઈ ઓહેંસ	,,
	અનુ. રાધેશ્યામ શર્મા	

નિબંધ

અમ્મામા	ભરત નાયક	૭૪, જુલાઈ–૧૯૮૪
શંકર મિસ્ત્રી	ચંદ્રકાંત શેઠ	૭૫, ઓગસ્ટ–૧૯૮૪
ઘેર જતા	ગુલામમોહમ્મદ શેખ	૯૨, એપ્રિલ–જૂન ૧૯૮૭
એક ગદ્યખંડ	હર્ષદ કાપડિયા	૯૩, જુલાઈ–સપ્ટેમ્બર–૧૯૮૮
મને ફોમ છે : કોટા	ભરત નાયક	૯૪, ઓક્ટોબર–ડિસેમ્બર-૧૯૮૮

વાર્તા

ફક્ત દાઢી જ, બીજું કંઈ નહીં	હર્નાન્દો ટેલિસ	૮૫–૮૬, જુન જુલાઈ ૧૯૮૫
	અનુ વિજય શાસ્ત્રી	
મનોજનુ વેર	ભૂપેન ખખ્ખર	૯૨, એપ્રિલ–જૂન, ૧૯૮૭
'મહેશ મતલબીચરિત'–એક અંશ	પરેશ નાયક	૯૩, જુલાઈ-સપ્ટેમ્બર, ૧૯૮૭
છુટકારો	બાબુ છાડવા	,,
શેઠની એક સવાર . થાળી વાજુ	પ્રાણજીવન મહેતા	,,
સ્વપ્નસુંદરી	ભૂપેન ખખ્ખર	૯૪, ઓક્ટો–ડિસેમ્બર ૧૯૮૭
ઉફ્રોંડિલ બાબ	એલન ટેમ્પરલી	,,
	અનુ. શિરીષ પંચાલ	

લેખ

માર્ક્સવાદી અભિગમ	સુરેશ જોષી	૭૩, જૂન–૧૯૮૪
ચલચિત્રો વિશે વાતો કરતા	અભિજિત વ્યાસ	,,
પ્રાચીન ભક્તિ કવિતાની આસ્વાદ સમસ્યા	હરિવલ્લભ ભાયાણી	,,

અસ્તિત્વવાદની બાળપોથી	અરુણુ અડાલજા	૭૪, જુલાઈ-૧૯૮૪
રોજિંદી વ્યવહારભાષા વિ. સાહિત્ય ભાષા	હરિવલ્લભ ભાયાણી	૭૫, ઓગસ્ટ-૧૯૮૪
વિઘટન-અમેરિકન વિવેચન અને પોલ દિ મેન	અરુણુ અડાલજા	૭૬-૭૭, સપ્ટે-ઓક્ટોબર ૧૯૮૪
સંકુલ સંકેતની બંધ રચના 'કબ્રસ્તાન'માં	સુમન શાહ	૭૮, નવેમ્બર-૧૯૮૪
કાવ્યભાવનમાં કલા અને વિજ્ઞાન	રમેશ ઓઝા	,,
અત્રતત્ર	સુરેશ જોષી	૭૯, ડિસેમ્બર-૧૯૮૪
ભારતીય સંદર્ભમાં તુલનાત્મક સાહિત્ય	ગણેશ દેવી અનુ. નિયતિ દેરાસરી	,,
અત્રતત્ર	સુરેશ જોષી	૮૦-૮૧, જાન્યુ-ફેબ્રુઆરી, ૧૯૮૫
સ્વાતંત્ર્યોત્તર ગુજરાતી કવિતા	પ્રમોદકુમાર પટેલ	,,
ચલચિત્રમાં કલા અને આકારની વિભાવના-૧	અભિજિત વ્યાસ	૮૨, માર્ચ-૧૯૮૫
વન ઇમ્પલ્સ ફ્રોમ ધ વર્નલ વુડ	ભાલચંદ્ર	૮૩-૮૪, એપ્રિલ-મે-૧૯૮૫
ચલચિત્રમાં કલા અને આકારની વિભાવના-૨	અભિજિત વ્યાસ	,,
મેટફર-વાચિક અલંકરણ લેખે	વેયૂન બૂથ અનુ. હરિવલ્લભ ભાયાણી	૮૫-૮૬, જૂન-જુલાઈ-૧૯૮૫
મેટફર-ગત અર્થવ્યાપાર	પોલ રિકોર અનુ. હરિવલ્લભ ભાયાણી	,,
વિઘટનશીલ દેરિદાનું નિદર્શન	સુમન શાહ	,,
ચેમ્મીન	રમેશ ઓઝા	,,
પંડિત યુગનું પુનર્મૂલ્યાંકન (સમય અને સંદર્ભે કેટલાક મુદ્દાઓ)	નીતિન મહેતા	૯૧, જાન્યુ-માર્ચ, ૧૯૮૭
પંડિત યુગનું-પૂર્વભૂમિકા	સુરેશ જોષી	,,
પંડિત યુગનું સર્જન-ભૂમિકા	સિતાંશુ યશશ્ચંદ્ર	,,
પંડિત યુગની કવિતા	ચંદ્રકાંત ટોપીવાળા	,,
પંડિત યુગનું કથાસાહિત્ય	શિરીષ પંચાલ	,,

પંડિત યુગનું વિવેચન—ભૂમિકા	સુરેશ જોષી	૯૧, જાન્યુ–માર્ચ ૧૯૮૭
પંડિત યુગનું સૈદ્ધાન્તિક વિવેચન	પ્રમોદકુમાર પટેલ	,,
પંડિત યુગનું કૃતિનિષ્ઠ વિવેચન	જયંત પારેખ	,,
પંડિત યુગનું જીવનદર્શન—ભૂમિકા	હરિવલ્લભ ભાયાણી	,,
પંડિત યુગનું જીવનદર્શન	જયંત કોઠારી	,,
ગોવર્ધનરામનું જીવનદર્શન	પ્રબોધ પરીખ	,,
પંડિત યુગ—અનુકથન	સુરેશ જોષી	,,
કાલિદાસનાં નારી પાત્રો	રાજેન્દ્ર નાણાવટી	૯૨, એપ્રિલ–જૂન ૧૯૮૭
શબ્દામૃહનો સાતમો કોઠો	સનત ભટ્ટ	,,
નવલિકામાં ભાષા	જયંત પારેખ	,,
અપરાધની ઉત્તરે 'મેઘદૂત'ની જ્ઞાનમીમાંસા તરફ	સિતાંશુ યશશ્ચંદ્ર	,,
હિચકોક–ત્રુફો સંવાદ	અભિજિત વ્યાસ	,,
સારું કાવ્ય એટલે !	ઉમાશંકર જોશી	૯૩, જુલાઈ–સપ્ટેમ્બર ૧૯૮૭
ન તો અહીંના ન તો ત્યાંના	હરિવલ્લભ ભાયાણી	,,
સોશ્યૂર સિદ્ધાંત અને વાસ્તવનું વિસર્જન	,,	,,
'એક બપોરે' આસ્વાદ	જયદેવ શુક્લ	,,
આપણી સમીક્ષા પ્રવૃત્તિ	રમણ સોની	,,
કાવ્યભાષા—એક નોંધ	નીતિન મહેતા	૯૪, ઓક્ટો. ડિસે. ૧૯૮૭
રાષ્ટ્રકવિ રઘુકાર	રાજેન્દ્ર નાણાવટી	,,
'જાણે કે મિનિએચર મહાભારત' —'છેલ્લું છાણું' એક આસ્વાદ	રાધેશ્યામ શર્મા	,,
કેથલીન રેઈન સાથે એક મુલાકાત	અનુ. સુભાષ દવે	,,

સમીક્ષા

લીલાં પર્ણ' (પ્રવીણ દરજી)	રાધેશ્યામ શર્મા	૮૩–૮૪, એપ્રિલ–મે ૧૯૮૫
'ધૂળમાંની પગલીઓ' (ચંદ્રકાન્ત શેઠ)	પુરુરાજ જોષી	૮૭–૮૮, જાન્યુ.–ફેબ્રુ. ૧૯૮૬
'જળની આંખે' (વજ્રેશ દવે)	નીતિન મહેતા	,,
'કાંચનજંઘા' (ભોળાભાઈ પટેલ)	રાધેશ્યામ શર્મા	૮૯–૯૦ નવે.–ડિસે. ૧૯૮૬
'આંધળી ગલી' (ધીરુબહેન પટેલ)	બાબુ દાવલપુરા	,,

'અડાબીડ (ભગવતીકુમાર શર્મા)	શિરીષ પંચાલ	૯૨, એપ્રિલ-જૂન ૧૯૮૭
'ડાબી મુઠ્ઠી જમણી મુઠ્ઠી' (ચીનુ મોદી)	,,	,,
'લોચન' (નરોત્તમ પલાણ)	,,	,,
'આધુનિકતા અને ગુજરાતી કવિતા' (ભોળાભાઈ પટેલ)	,,	,,
'નિશ્ચેતના મહેલમાં (ઉમાશંકર જોશી)	નીતિન મહેતા	,,
'એક મિનિટ' (લાભશંકર ઠાકર)	જયદેવ શુક્લ	,,
'મિર્ચ મસાલા' (કેતન મહેતા)	ઉષાકાન્ત મહેતા	,,
'પ્રવાહણ' (લાભશંકર ઠાકર)	રાધેશ્યામ શર્મા	૯૩, જુલાઈ-સપ્ટે. ૧૯૮૭
'સરસ્વતીચંદ્ર વિસરાયેલાં વિવેચનો સં. જયંત કોઠારી/ કાંતિભાઈ શાહ	શિરીષ પંચાલ	,,
'અશ્વમેધ' (ચિનુ મોદી)	લવકુમાર દેસાઈ	,,
'બદલાતી ક્ષિતિજ' (જયંત ગાડીત)	રમણ સોની	,,
ગુ.સા.પરિષદનું ૩૪મું અધિવેશન	શિરીષ પંચાલ	,,
'લઘરો' (લાભશંકર)	અજિત ઠાકોર	૯૪, ઓક્ટો.-ડિસે. ૧૯૮૭
'ખડકી' (સુમન શાહ)	મણિલાલ પટેલ	,,
'કાવ્યકૌતુક' (હરિવલ્લભ ભાયાણી)	વિજય શાસ્ત્રી	,,
'દર્પણનું નગર' (અનિલ દલાલ)	શિરીષ પંચાલ	,,

પત્રચર્ચા

—	વિશ્વનાથ ભટ્ટ	૭૩, જૂન-૧૯૮૪
—	જયંત કોઠારી	૮૩-૮૪, એપ્રિલ-મે ૧૯૮૫
—	નરોત્તમ પલાણ	૯૪, ઓક્ટો.-ડિસે. ૧૯૮૭

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્રનાં બે મૂલ્યવાન પ્રકાશનો

કાવ્ય વિવેચનની સમસ્યાઓ : શિરીષ પંચાલ

(મૂલ્ય : ૪૫ રૂપિયા)

પંડિતયુગનું પુનર્મૂલ્યાંકન : સં. નીતિન મહેતા

(મૂલ્ય : ૨૦ રૂપિયા)

ક્ષિતિજ ટ્રસ્ટના સભ્યોને તથા એતદ્ પરિવારના સભ્યોને ખાસ વળતર

સંપર્ક : ચંદ્રિકા પંચાલ

એચ/૧, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા ૩૯૦૦૦૨

ટૂંકી વાર્તા સર્જનાત્મક ગદ્યનું નવું સામયિક

ગદ્યપર્વ

તંત્રી : ભરત નાયક, સહસંપાદક ગીતા નાયક

પરામર્શન : ડૉ. હરિવલ્લભ ભાયાણી, ગુલામમોહમ્મદ શેખ, ડૅ. ગણેશ દેવી
પ્રબોધ પરીખ.

સંશોધન વિભાગ : વીરચંદ ધરમશી, સહસંપાદન વિજય પંડ્યા, બાબુ સુથાર
કલા આયોજન : અતુલ ડોડિયા

વાર્ષિક લવાજમ : રૂા. ૫૦ (વર્ષમાં ૭ અંક)
સંપર્ક : મૂકેશ દવે

જે-એ, માતંગી, ૧૭, માર્વે રોડ, મલાડ (વેસ્ટ), મુંબઈ ૪૦૦૦૬૪
વિજય પંડ્યા
બી/ચાર, યુનિવર્સિટી સ્ટાફ ક્વાર્ટર્સ, ગાંધી ચોતરા,
ગુજરાત યુનિવર્સિટી, અમદાવાદ–૩૮૦૦૦૯

ઉછાંછળા
આ ગ્રીષ્મવાયરા
કોવચગુચ્છોને કરી બેઠા સ્વૈર અટકચાળાં
ને એવી તો ચળ ઊપડી !
શમવવા એ કેવા
ઝડપી રહ્યા રેતાળ ભોંયની કકરી કાંકરી

બાણ
અનુ. હરિવલ્લભ ભાયાણી

એક શુભેચ્છકના સૌજન્યથી

જાન્યુઆરી-માર્ચ ૧૯૮૮

In this world,
Take always the position of the giver.
Give love,
Give help,
Give service,
Give any little thing you can,
But keep out a barter.
Make no conditions,
And none will be imposed.
Let us give out of our bounty,
Just as God gives to us.

—SWAMI VIVEKANANDA

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર

સંસ્થાપક : સુરેશ જોષી

એતદ્ ૯૫

વર્ષ ૯ અંક ૨-૩ એપ્રિલ-જૂન, જુલાઈ-સપ્ટેમ્બર ૧૯૮૮

સંપાદક મંડળ

શિરીષ પંચાલ. જયંત પારેખ. રસિક શાહ

વાર્ષિક લવાજમ રૂપિયા ૨૫

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ

રસિક શાહ ૨૪, બી/૬ ખીરાનગર
એસવી રોડ, સાન્તાક્રુઝ મુંબઈ-૪૦૦૦૫૪

જયંત પારેખ માલંચ, ૪૨૭, ૧૦મો
રસ્તો ચેમ્બૂર, મુંબઈ-૪૦૦૦૭૧

ચંદ્રિકા પંચાલ એચ/૧, અધ્યાપક કુટીર
પ્રતાપગંજ, વડોદરા-૩૯૦૦૦૨

સમ્પાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલના સરનામે તથા વ્યવસ્થા અંગેનો પત્રવ્યવહાર ચંદ્રિકા પંચાલને સરનામે કરવો.

•

મુદ્રણસ્થાન : ચંદ્રિકા પ્રિન્ટરી, મિરઝાપુર રોડ, અમદાવાદ-૩૮૦૦૦૧
ફોન : ૨૦૫૭૮

એતદ્

વર્ષ : ૯ અંક : ૨–૩ એપ્રિલ–જૂન, જુલાઈ–સપ્ટેમ્બર ૧૯૮૮

સંપાદન

શિરીષ પંચાલ જયન્ત પારેખ રસિક શાહ

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર

ચન્દ્રેશ હવે

જાતિસ્મર

અનંત વરસો સુધી
સમુદ્રમાં સમુદ્ર થઈને રહ્યો છું.
રહ્યો છું એ મહાસિંધુમાં
જ્યાં સમાયું છે બધું
ઉન્મુક્ત અબાધિત અગાધ નીલ જળરાશિમાં
મુક્ત બની ગાવું છે ફેનિલ મોજાંઓનું ગાન
એ મહાર્ણવના લવણમાંથી લાધ્યું છે જીવનનું લૂણ.

તામ્ર કાંચન રજતદેહી
નવનવ ખંડો નવજાત સમુદ્રમાં સદ્યસ્નાત
ધરતી પર ધૂળની નહીં ધાતુની કાંતિ
ચાંદનીમાં ચળક ચળક ચળકે છે
સાત સાત સમુદ્રનાં જળ
રોહિત હરિત રૂપવાન
દિવસો મેં જોયા છે દિવસો સુધી
પ્રાચી, પ્રતીચી, ઉદિચી, અવાચી,
આરંભાય છે દિશાઓનો આડંબર
ક્ષણ, ઘટિકા, પ્રહર અહોરાત્ર
પક્ષ માસ ઋતુ વર્ષ સંવત્સર
હવે પીસ્યા કરશે મન્વન્તર.

મહ આ હરિત નીલ
તેજમા ભળે ભેજ સહેજ
ને આરભાય ખારાપાટમાથી રઝળપાટ.

અનેક ડિભો, અડો
કોશેટાઓ કોચલાઓ ફોડીને
ઓરને ભેદીને
નીકળ્યો છુ ભેદ પામવા અભેદનો
ઉત્ક્રાત છુ બધુ સક્રાત થયુ છે મારામા
અનેક ડોડવાઓ જીડવાઓ ઊબીઓ શીગો તોડીને
અનેક ફળ બીજ ફોડીને
ભૂમિના અધ તમસમા મૂળ ફેલાવી
શાખાપલ્લવ વિસ્તારી સાર્વ્યુ છે આકાશને
ઉજવ્યો છે ભાસ્વતીનો ઉત્સવ.
ઝૂર્યો છુ જુરાસિકમા
તો કોળ્યો છુ કાર્બોનિફેરસમા.
લાવારસ છુ
વહ્યો છુ ફળોમા મિષ્ટરસ થઈને.
અનેક હૂહકારો, કિલકારીઓ
ત્રાડો, ચિત્કારો, ફૂત્કારો, ચીઘાડો
વાભો છી કોટાઓ હણહણતી હૈષાઓથી
તરબતર ગાઢ લીલા અધકારથી
ભરાઈ ગયા છે દિવસો
અનેક આકાશો મ્લાન માલિન્યની જેમ
ઝરી ગયા છે પૃથ્વીની વેદી પરથી
અનેક સૂર્યોએ
પ્રાત, મધ્યાહ્ન, અપરાહ્ન સાયકાળે
ઉતારી છે આતપ આરતી
અગ્નીની હરિતલીએ ઝીલ્યો છે પ્રકાશનો પુંજ
આરભાય છે અદ્ભુત નાટારભો
ફરફરતા પડદા ઢળ્યા છે આછા અધકારના
ધૂપ જેવી ગાઢ થતી જાય છે સાંજો

અનેક તમરાઓના સિંજારવથી
નિબિડ વાનસ્પતિક ગંધથી સાન્દ્ર
તંદ્ર ફાટફાટ છે રાતો
ઉપર જોયું છે સૂર્યચન્દ્ર તારાજડિત
નક્ષત્ર નિહારિકા ખચિત
ઝળહળાં પૃથ્વી પર શિરસ્ત્રાણ
જેના પર માત્ર
પક્ષીઓની પાંખ અને મારી આંખની આણ.
અનેકવાર વ્યર્થ ઉદ્યમ કર્યા છે
જળસ્થળ અગ્નિ આકાશને અવકાશને જોડવાનો
ને
ફરી ફરી કોઈએ વિખેરી છે બાજી
પથ્થરની જેમ પડ્યો રહ્યો છું પરવાળું થઈ
સરસર લસરકાની જેમ લસર્યો છું
શંખ ગોકળગાય થઈ
તર્યો છું મત્સ્ય થઈ
સરક્યો છું સર્પ થઈ
—લપાતો છુપાતો પૃથ્વીના નાભિશ્વાસ સાંભળતો
ફડફડાટ ઊઠ્યો છું પાંખ લઈ
ઊડી ઊડી ઉશેટાઈ ગયો છું
પગ લઈ ઊઠ્યો છું, કૂદ્યો છું
લટક્યો છું, છટક્યો છું,
ચાલ્યો છું, ખોડાતો, ખોડંગાતો ખચકાતો,
દડબડ દોડતો દોડ્યો છું પુરપાટ
ખંડ ખંડને જોડતો
શતધા ખંડખંડ તોડતો
ફંગોળાઈ ફેંકાયો છું થયો છું ઊભો
ફરી ફરી ફંગોળાઈ ફરી ફરી થયો છું ઊભો
મારા મેરુદંડ પર મસ્તક ટેકવતાં
પાણીના મૂલે વહ્યાં છે વરસો
ભૂમિને ફંફોસતી આંખે

નિહાળી છે આકાશની સત્તા
તે જ મસ્તકને નમાવ્યું છે
રાજ રાજ્ય
વરિષ્ઠ બલિષ્ઠ
ઉદ્ધારક સુધારક
કે
અવતારી આતતાયીને ચરણે.

વ્યક્તમધ્યના શિખર પર શિખર
તે પર ગૌરી શિખરે
મનુષ્યરૂપે થયો છે મારો પ્રાદુર્ભાવ
મારા પ્રાણનો આવિર્ભાવ
તરંગથી વિશેષ નથી જે તેને
તુરંગની જેમ સ્થાપવા મથું છું
આ મારી અસ્તિની હસ્તી
વામન હું
થયો છું વિરાટ
ત્રણ પગલાં પૃથ્વી પાતાળ ને આકાશને માપતો
માપતો એ અમેય અપરિમેય અપ્રમેયને
માપુ છું એ મહાકાળ કાળને
કાળની કાળઝાળ લાગે છે ઝાળ
જેમાં પ્રજવળે છે કજળે છે બધું.
તલમાત્ર પણ જગ્યા નથી
બધે અણુએ અણુમાં
રૂંવેરૂંવે વ્યાપ્યો છે કાળ.
બધે તેનું છટકું
હું ક્યાં જઈ અટકું ?
તલને પણ તોલે છે તેની તુલામાં
જાણી છે મેં કાળની ગતિને
પણ કોણે
કોણે જાણી છે કાળની ગતિને ?
વર્ધમાન હું

દિવસે ન વધે તેટલો વધુ છું રાતે
ક્ષયિષ્ણુ હું
ક્ષણે ક્ષણે ક્ષય થાય છે
વ્યય થાય છે મારો
દેખાઉં છું દૂધિયો દાંત થઈ
અવશેષે રહું છું અસ્થિ-ફૂલ થઈ.

કાળના સર્વગ્રાસી ઉદરમાં
કોઈ સ્વાહા સ્વાહા કરી
હોમે છે ક્ષણ ક્ષણ
હોમે છે કણ કણ
હોમે છે અમારી
આશાઓ, આકાંક્ષાઓ
ઈપ્સાઓ લિપ્સાઓ, જુગુપ્સાઓ
વિવક્ષાઓ વિજિગિષાઓ
જિજિવિષાઓ મુમુર્ષાઓને
દરમાંથી ઘરમાં
ને
ઘરમાંથી દરમાં પુરાતો રહું છું હું
તળ પરથી પાતાળમાં
ને
પાતાળમાંથી તળ પર ફેંકાતો રહું છું હું
પાથરવી છે પમરતી પથારી
પણ
સંમેટાતો નથી મારો જ પથારો
કોષેકોષના કરંડિયામાં
લાધે છે જીન્સનો રજ્જુ સર્પ
ઓગાળે જે અમારો દર્પ.
બાચકાની જેમ કોઈ મને બાંધીને રાંધે છે
ને હું ભરું છું બાચકા
માત્ર હવામાં હવાતિયાં.
ખોદયાં છે

ચેતન અવચેતન
મનસ અધિમનસના બોરિંગ ભોંયરાઓ
જેમાં વિકરાળ વ્યાલિ
શિયાળ કરે લાળી
કોયલ કલકેલિ
વર્ષાની હેલી
જેમા અમૃતકુંભો
એમા જ અનેક નરમુંડ કુંડો.

દેહાલયના ઘુમ્મટમા
કબૂતરના અવળસવળ માળા
કરોળિયાના જર્જર જાળાં
અવાવરૂ ઓરડે તોતિંગ તાળાં
પણ અનેકવાર ખર્યો છું.
મેહોગની, બાલ્સા, બાઓબાબ
પોપ્લર ચર્ચ કે પાઈન
કરંજ સીસમ દાડમ
વડપીપળ કે ખીજડા રૂખડાનું પાન થઈ
સુકાયો છું
જાતવાન ઘોડાઓથી ખુંદાયેલી
ઘાસની પીળી જાજમ થઈને
અનેકવાર મર્યો છું
દૂર પ્રાંતરમાં હરણનું માસ થઈ
મરણ મર્યો છું હું
માનસરવરના રાજહંસનું મરણ
જાવાનાં જંગલોમા ઓરાંગનું મરણ
મરણ મર્યો છું રૂના પોલ જેવા રીંછનું મરણ
નદીભાઠાના ભોણમાં શાહુડીનું મરણ
ફસડાઈ પડેલા પહાડ જેમ હાથીનું મરણ
કરોળિયાના જાળામાં નિષ્પ્રાણ ખોખું થઈ
મર્યો છું કીટનું તુચ્છ મરણ
પાંખો સંકેલી આકાશ સમેટી

મર્યો છું કલકલિયા કાબર હોલા લેલાં
ગલ આલ્બેટ્રોસ કે લાર્કનું મરણ.

જળમાંથી ભૂમિમાં
ને ત્યાંથી ઊર્ધ્વ
આકાશમાં શોધ્યાં છે મારાં મૂળ.
નિશ્ચિહ્ન થઈ ભુંસાતો જાઉં છું હું
આકાશમાં નથી રહેતું મારું ચિહ્ન
જળમાં નથી જળવાઈ રહેતું કશું
પૃથ્વીમાં જ પરિરક્ષિત રહે છે બધું
જેટલા જીવે છે જીવ
તેથી ય અધિક અહીં જીવ્યા છે જીવ
તેથી ય અધિક અહીં જીવશે જીવ
અનેકવાર અહીં ખેલાયા છે
જીવશિવના આટાપાટા
પંચતત્ત્વના ગામગપાટા.
ગતયુગોને
ભંગુર કાળકીલક પર
સૂચ્યગ્ર બિન્દુ પર
કાલવીને ઊભી છે ક્ષણ યુગપત્
એમાં જ એનું અનાગત
ઉપર કાળકૂપમાં
જડબાં ફાડીને ઊભો છે વિકરાળ વાઘ
નીચે ફણીધર ફૂત્કારે છે ફેણ
તો પણ અધવચ લટકતાં
બચબચ ધાવ્યા કર્યું છે
ટપ ટપકતા મધને
આગંતુક હું
શોધ્યા કરું છું મારા અસ્તિત્વના અર્થને
ને પામું છું અર્થોના ય અનર્થ
પ્રક્ષિપ્ત હું
પણ ક્ષિપ્રા તટે

એપ્રિલ-જૂન જુલાઈ-સપ્ટેમ્બર ૧૯૮૮

બિલટભેર ગાયા કર્યું છે મેઘદૂત.

આ પૃથ્વી
શતાંકુરા, શતમૂલા, ધરણી લોકધારિણી
પૃથ્વી
અમારા જીવનનું
મૃત્યુનું મહાલય
પ્રલય લય વિલય પામ્યો છું
આ મહાલયમાં
સ્થિતિ ગતિ રતિ વિરતિ
પામ્યો છું અહીંયા
પૃથ્વી અમારું જીવન સ્મારક
કોઈ વિશેષ નહીં
જીવશેષ હું છું
રક્ત હરિત શ્વેત ક્રાંતિ નહીં
ઉત્ક્રાંતિ થકી
તન્માત્રાની કોઈ માત્રામાંથી
આરંભાશે મારી યાત્રા
ને
ચાલતી રહેશે મારા જીવનની જાત્રા.

અર્પણ : આ કવિતાનું નિમિત્ત બનનાર કાર્તિક દવેને

રાધેશ્યામ શર્મા

ડણક

બોખડા કૂવાના કાનમાં
ફૂંક કરી લેતાં જ
હવડ હવાનાં પિંજરાં તોડતાંક
હોલા હૂકુકુકુ નીસર્યા...
નીચા નમી નાણી જોયું,
ક્યાંયે પાણીનો પરપોટો
ફૂટે, તો પંથકની કુળદેવીના સમ
વારણાં લીધા વિના ના રહું.
પણ પાણી વિણ પ્રતિબિંબ ક્યાંનું ?
અલે, મારું બિંબ જ ખોવાયું છે
અદૃશ્ય કશ્થાઇવર્ણી વિમાસણમાં.
અગર્ભ આકાશ
સમશાનની ચૂને ધોળેલી પછીતને
પંપાળી વાદળાંની ભૂખરતાને
કૂવાકાંઠે ઝૂકેલી ગરગડી પર
સરકાવી રહ્યું છે ત્યાં
ઈંટગારા વચાળ ફૂટેલ
પીપળાના પાનની
ફરફરતી કેશવાળીમાં
આવનારો મેઘ
ડણક દઈ રહ્યો છે !

એપ્રિલ–જૂન જુલાઈ–સપ્ટેમ્બર ૧૯૮૮

ઊલટભેર ગાયા કર્યું છે મેઘદૂત.

આ પૃથ્વી
શતાકુરા, શતમૂલા, ધરણી લોકધારિણી
પૃથ્વી
અમારા જીવનનું
મૃત્યુનું મહાલય
પ્રલય લય વિલય પામ્યો છું
આ મહાલયમાં
સ્થિતિ ગતિ રતિ વિરતિ
પામ્યો છું અહીં યા
પૃથ્વી અમારું જીવન સ્મારક
કોઈ વિશેષ નહીં
જીવશેષ હું છું
રક્ત હરિત શ્વેત ક્રાતિ નહીં
ઉત્ક્રાંતિ થકી
તન્માનાની કોઈ માત્રામાથી
આરંભાશે મારી યાત્રા
ને
ચાલતી રહેશે મારા જીવનની જાત્રા.

(   )

અર્પણ: આ કવિતાનું નિમિત્ત બનનાર કાર્તિક દવેને

રાધેશ્યામ શર્મા

ડણુક

બોખડા કૂવાના કાનમાં
ફૂક કરી લેતાં જ
હવડ હવાનાં પિંજરાં તોડતાંક
હોલા હૂકુકુકુ નીસર્યા...
નીચા નમી નાણી જોયું,
ક્યાંયે પાણીનો પરપોટો
ફૂટે, તો પંથકની કુળદેવીના સમ
વારણાં લીધા વિના ના રહું.
પણ પાણી વિણ પ્રતિબિંબ ક્યાંનું?
અલે, મારું બિંબ જ ખોવાયું છે
અદૃશ્ય કથ્થાઈવર્ણી વિમાસણમાં.
અગર્ભ આકાશ
સમશાનની ચૂને ધોળેલી પછીતને
પંપાળી વાદળાંની ભૂખરતાને
કૂવાકાંઠે ઝૂકેલી ગરગડી પર
સરકાવી રહ્યું છે ત્યાં
ઈંટગારા વચાળ ફૂટેલ
પીપળાના પાનની
ફરફરતી કેશવાળીમાં
આવનારો મેઘ
ડણુક દઈ રહ્યો છે!

એપ્રિલ–જૂન જુલાઈ–સપ્ટેમ્બર ૧૯૮૮

જયદેવ શુક્લ

આજે, આ એક વસ, નામે...

એક વસ.
એને ટીપો કે વીંધો.
ન ભાગે, કાણું પડે કે ન રેત શો કણ ખરે.
આમ જુઓ તો લોખંડ કે પારા કરતાંય ભારે.
પાટલા ઘો જેવી જ કહોને.
સ્વાદ ખારાશ પડતો તૂરો-તીખો,
તો ક્યારેક
ઝમઝમ કરતું તાળવું ફોડી ઉપર જવા મથતા
રાઈ ચઢાવેલા રાઈતા જેવો.
હમણાં જુઓ તો સાવ ટાઢીબોળ.
જો ટઢી જાણી આંગળી અડકાડીએ...
તો ફુંફાડાથી દાઝી પણ જવાય.

ક્યારેક સાવ અચાનક
પાંખો ફફડાવી ખીલે.
એમાં પૃથ્વી પક્ષી બની તર્યા કરે.
એક વાર પીંછું અડતાં
ભરઉનાળે મેઘધનુષના ફુવારામાં
પતંગિયાં બની છંટાઈ હતી.
ક્યારેક બાળકના હાથમાં

દડો બની આમથી તેમ
ઝીંકાય.
પોપટની ઊડતી છાયાને
આંખો મલકાવી,
ઊંચી થઈ સાંભળ્યા કરે.
હાથ કરવા જઈએ
તો હથેળી છોલાઈ જાય.
લોહીમાં કાતરા પડે.
કંઈ કેટલાય ઉનાળા
ફાટફાટ થઈ
ઘેરી વળે.
ક્યારેક સાવ અ-ચળ.
–જાણે સાત સાત ચીનની દીવાલ.
ભેદી માર્ગ કરવા મથીએ
ઝીંકાઈએ...પટકાઈએ...
માથાના લોહીભેગી
સ્હેજ ખસી
હસે...
(નવ/તેર–જૂન અઠયાસી)

જયદેવ શુક્લ

હવે કદાચ...

કંઈ કહેવાય નહીં.
કશોક ખરબચડો ખખડાટ.
સોટી ટહાર.
હાં, હવે કદાચ નિકટમાં
હમણાં જ જોવા મળશે.
સૂરજ અન્ધારાં વેરે
વૃક્ષની આડશમાં
થડકારા અવાજની દિશામાં
એક કાન.
હવા સાપણની જેમ
લોહીમાંથી પસાર થઈ
સૂસવાય.
પગ ઊંચકાઈ ગયો, એમ જ.
કાબરચીતરી ક્ષણોમાં
વાઘ સંભળાયા કરે.
નજર જંગલ આખું ડોલે.
જેને જોવા છે તે તો...
અચાનક તડકો
હરણ બની ઉછળ્યો.
આંખે અન્ધારાં.

ગળે સૂકી નદી વીંટળાય.
ક્યાંથી આવશે ?
કોઈકે કહ્યું : યહી રાસ્તે સે કભી કભી...
જંગલને અન્ધારિયા ખૂણે
દાબી દેતી છલાંગી ત્રાડ.
પક્ષીઓ ફરી રણુક્યાં.
દૂર કાળા કાળા તોતિંગ પડછાયા
તરે.
ફેરો સાવ નિષ્ફળ નહીં જાય.
પાછળથી ખભા પર
પંજો માર્યો તડકાએ.
પડછાયા વૃક્ષોની પાછળ-આગળ થઈ
હવા ચીરતા દોડી ગયા.
હવે કદાચ...

નીતિન મહેતા

એક કાવ્ય

વૃદ્ધોના બોખા હાસ્ય ઓળંગી શકાતા નથી
ટ્રેનના પાટાની વચ્ચે સ્લીપર ફસાઈ ગયું હોય
દોડતી આવતી નદી સામે દીવાલ ચણાઈ જાય
એવી જ રીતે આ વૃદ્ધો અમને બસ તાકી રહે છે

હાથ ઊંચા કરી લાલ આંખે
તર્કરંગી મુક્કેબાજી ચાલતી હોય
ચક્રવાત ગોળ ગોળ રજકણ બનાવી
અમને ફંગોળતો હોય
ને વૃદ્ધોનો સહજ સ્પર્શ
અંદર એક તારો ઉગાડે

વંટોળની વચ્ચે ઘેરાયેલા વૃક્ષ જેવું મન
હમણાં પડશે હમણાં પડશે એવું થતું હોય
ત્યાં તો વૃદ્ધોનું બોખલું સ્મિત જ
વૃક્ષોને નિજ ગતિમાં ડોલાવી દે

કોઈ વાર થાય
આ વૃદ્ધોએ એકબીજાની પતંગ કાપી હશે
ક્યારેક બસમાં કોઈકને બારી પાસે જગા આપી હશે
બપોરે મૂઠિયા માર્યા પછી એમને ઝળઝળિયાં આવ્યાં હશે
ને અડધી રાતે સરવાળા બાદબાકી કરતો
એમનો અંગૂઠો વીંટી પહેરેલા વેઢા પર
થોડી વાર કીડીની જેમ ફરતો યે રહ્યો હશે
બરોબર
તેમના બોખા મોઢામાં મારા સમકાલીનોના

હાસ્ય જોઉં છું ત્યારે
ચાહવું અને ધિક્કારવું એક બને છે
આ વૃદ્ધો કે જેણે અમારી ચામડી નીચે દર કર્યાં છે
જેણે અમને મેલેરિયા અને માલકૌંસનો વારસો આપ્યો છે
સાંજે બાગમાં છાપાંઓમાંથી શિશુઓને રમતાં
ને યુવતીઓના સાડીના છેડાની આરપાર નીકળી જતા
આ વૃદ્ધોના મનમાં બુદ્ધપૂર્ણિમા હજી ઊગી નથી

આ વૃદ્ધો તૂટેલા કાચની ધાર જેવા લોહીમાં ચળક્યા કરે છે.
ગળામાં ચામાચીડિયાંની જેમ ખરેરી બની બાઝી ગયા છે
અડધી રાતે એકલી ઊભેલી સ્ટ્રીટ લાઈટના
પડછાયા જેવા અમારા ખભા પર
તેમના કરચરિયાળા હાથ ચાંપે છે
ખરેખર આ વૃદ્ધો
ન છેકી-ભૂંસી શકાતી સ્યાહી જેવા
અમને ક્ષણે ક્ષણે લખી રહ્યા છે.

પણ આ વૃદ્ધો ખમાતા નથી ને કળાતા યે નથી
એ સામે હોય છે, ત્યારે મોટા તોતિંગ વહાણમાં
એક બાકોરું પાડવાનું આ જીવને મન થયા કરે છે.

એપ્રિલ-જૂન જુલાઈ-સપ્ટેમ્બર ૧૯૮૮/૨

નીતિન મહેતા

બપોર

બંધ બપોરે કલિંગરવાળાનો
સાદ સંભળાયો
તૂટેલી બારીના કાચ પરની કીકીએ
જોયાં લાલ અડધાં ગોળ કપાયેલાં કલિંગરો
અડધા મકાનની ગોઠવાયેલી લાલ ઈંટ
આદિવાસી સ્ત્રીની પાનીમાં
હરફર કરતો ખુલ્લી આંખોવાળો સૂર્ય
તારમાં ભરાયેલી લાલ પતંગ
સામેના નળમાં ટપકતા પાણીને
ખુલ્લું મોં રાખી પીતો કાગડો
અરીસા પાસે ઝાંખવાળી આંખે આવી
જોયું તો મોં પર લાલ ચીરો
હવામાં દૂર આછો થતો
કલિંગરવાળો સાદ.

મૂકેશ વૈદ્ય

વરસાદ

જળમાં છે આભ
આભે વીજળી રૂપેરી.

ઝરે
અંધાર નીંગળતા બાવળ
પાછળ ઝાડ-ઝાંખરે ખેતર વચ્ચે
બોરમાં સંતાયેલા ઠળિયા જેવું
રડીખડી છાપરીએ ઢાંક્યું ગામ.
ગામમાં દૂર ટેકરે ધોધ.
ખળકે
રૂપું ચળકે
રણકે ફરતી મે'ર
પાષાણી અંધાર વ્હેરતો ઉજાસ
કુંવાડિયાની ગંધથી તરબોળ.

૧૧–૩–'૮૮

એમિસ-જૂન જુલાઈ-સપ્ટેમ્બર ૧૯૮૮

નીતિન મહેતા

બપોર

બંધ બપોરે કલિંગરવાળાનો
સાદ સંભળાયો
તૂટેલી બારીના કાચ પરની ફાંફાએ
જોયાં લાલ અડધાં ગોળ કપાયેલાં કલિંગરો
અડધા મકાનની ગોઠવાયેલી લાલ ઈંટ
આદિવાસી સ્ત્રીની પાનીમાં
હરફર કરતો ખુલ્લી આંખોવાળો સૂર્ય
તારમાં ભરાયેલી લાલ પતંગ
સામેના નળમાં ટપકતા પાણીને
ખુલ્લું મો રાખી પીતો કાગડો
અરીસા પાસે ઝાંયવાળી આંખે આવી
જોયું તો મોં પર લાલ ચીરો
હવામાં દૂર આછો થતો
કલિંગરવાળો સાદ.

મૂકેશ વૈદ્ય

વરસાદ

જળમાં છે આભ
આભે વીજળી રૂપેરી.

ઝરે
અંધાર નીંગળતા બાવળ
પાછળ ઝાડ-ઝાંખરે ખેતર વચ્ચે
બોરમાં સંતાયેલા ઠળિયા જેવું
રડીખડી છાપરીએ ઢાંક્યું ગામ.
ગામમાં દૂર ટેકરે ધોધ.
ખળકે
રૂપું ચળકે
રણકે ફરતી મે'ર
પાષાણી અંધાર વ્હેરતો ઉજાસ
કુંવાડિયાની ગંધથી તરબોળ.

૧૧-૩-'૮૮

મૂકેશ વૈદ્ય

સવાર

ઝાડવે ઝાંખરે પીંટળાયેલ અંધાર ઊડીને ફર ફરાફર ફારવટોળી થાય.
ગોળ વળાંકો લઈ ભવાંનું શ્યામ પારેવું નીલ-બિલોરી આભમાં ઊડી જાય

પથ્થર પથ્થર જંગલ ગીચોગીચ ને જંપ્યા જળના પટે
ગૂઢ લિપિમાં સરતા પવન
લખતા ઘડીક ભૂંસતા રહે.
જરીક તાનમાં જરીક ભાનમાં ધૂસર ઓસ વચાળે
તરતાં ગગન
પળપળેપળ લાલ સોનેરી
કમળ બની ખૂલતા રહે.

વાદળ ઓથે સરકચે જતો સૂરજ આવી ધોધવે પડતાં
ઝરણું શે અફળાય.
ઝાડવે ઝાંખરે ધ ધબધબ છલછલોછલ ઝરણાં ઝકઝોલાય
ધબધબ ઝરણાં ઝકઝોલાય ધબધબ ઝરણાં ઝકઝોલાય..
ગોળ વળાંકો લઈ સવાંનું શ્યામ પારેવું થાય ઝબોળી આભમાં ભળી જાય.

૧૯૭૨

ઇન્દુ ગોસ્વામી

આટીફેર

અલમી હો વા કલમી
કોકિલજીની ચાંચ પાકી ગયા પછી
આંબા જેવા આંબાને પણ
'ઊડી જવું' તે નક્કી

ઋતુ બેસે
ઋતુ જાય
મારું આ આમ્રગંધી મન તોય તે
જડમૂળથી
ક્યાં કશું વાય છે ગાય છે ટહુકે છે.
તો પછી
જે મ્હોરે છે મહેકે છે
ફાટફાટ થતું અવતરે છે લીલુંછમ
ગાંઠુંતૂર થઈને ગીતમગીત થઈ જાય છે
ને
હાથવેંતમાં જ ફરી
ખરી પણ જાય
ખાલીખમ્મેય થઈ જાય
કશુંક સ્વર્ગીય સ્વર્ગીય ગાતો
બેઠો સામવેદ જ
સમયની ડાળ પરથી ઊડી જાય—

એપ્રિલ-જૂન જુલાઈ-સપ્ટેમ્બર ૧૯૮૮

ઓક્તેવિયો પાઝ

બે રચનાઓ

(૧) ગામ

પાષાણો છે સમય
                    પવન
પવન છે સૈકાઓનો
                    વૃક્ષો છે સમય
લોકો છે પાષાણ
                    પવન
પોતાના પર જ છાપો મારી
પાષાણદિનમાં ડૂબે છે.
એનાં નેત્રોની નિખિલ દીપ્તિ માટે અહીં તો પાણી જ નથી.

(૨) ઉત્તર

તેણે જાત માટે ચહેરો ગોતી કાઢ્યો.
                    એની પછવાડે
તે જીવ્યો, મર્યો ને પુનરુત્થાન પામ્યો.
ઘણી'ક વાર
                    તેના ચહેરાને આજે
પેલા મૂળ ચહેરાની કરચલીઓ છે.
તેની કરચલીઓને કોઈ ચહેરો નથી.

અનુ. રાધેશ્યામ શર્મા

હેલન નોરીસ

આખમાંથી શરાબ

(અમેરિકન ટૂંકી વાર્તાને ઘડવામાં 'ધ સેવાની રિવ્યૂ' 'ધ કેન્યોન રિવ્યૂ' કે 'પાર્ટીઝન રિવ્યૂ'એ મહત્ત્વનો ભાગ ભજવ્યો હતો તે હકીકત ખૂબ જ જાણીતી છે. ફોકનર, પોર્ટર, વેલ્ટી જેવા પ્રતિષ્ઠિત વાર્તાકારોની સાથે સાથે અજાણ્યા વાર્તાકારોની રચનાઓ પણ આ સામયિકોમાં પ્રગટ થતી રહી હતી. સામયિકોમાંથી શોધી શોધીને દર વર્ષે વાર્તાનાં સંકલનો પણ થતાં રહ્યાં. હેલન નોરીસનું નામ આપણે ત્યાં ખાસ જાણીતું નથી. ગયા વર્ષે 'ધ સેવાની રિવ્યૂ'માં પ્રગટ થયેલી આ વાર્તાને 'એન્ડ્રયૂ લાયટલ' પારિતોષિક મળ્યું છે. એક જમાનામાં આલાં રોબ્બ ગ્રિયે, નાતાલી સારોત વગેરેએ વસ્તુસંકલનાના, ચરિત્રચિત્રણ વગેરેની પરંપરાગત વિભાવનાઓ સામે ખાસ્સો ઊહાપોહ મચાવીને નવું વાતાવરણ ઊભું કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો હતો. સમકાલીન સામયિકોમાં દૃષ્ટિપાત કરતા એક હકીકત તરી આવે છે કે કથાસાહિત્યની પરમ્પરાગત વિભાવનાઓ ફરી વર્ચસ્ જમાવી રહી છે, 'વૉટર ઈન્ટુ વાઈન' વાર્તા પણ આની શાખ પૂરે છે —સં.)

તેના ઉંબરાને શોભાવતા પીળા લેડી બેંકશિયા ગુલાબો ઉપર મધમાખો ઝૂમતી હતી. સ્ત્રીઓ સાથે સ્મિતપૂર્વક વ્યવહાર કરવાની સૂચના તેને આપવામાં આવી હતી. 'અરે મેડમ, તમારે ત્યાં તો ખાસ્સી મધમાખીઓ છે ને કંઈ?' તેના એક હાથમાં કૉફી રંગની બ્રીફકેસ હતી અને બીજા હાથમાં સાધનસામગ્રીવાળી બીજી એક બૅગ હતી.

તે બોલી: 'હા, છે. તેમનો સંગાથ મને રહે છે.

જુએ એવી ચિંતા જાણે કરતો ન હોય તેમ તેની સામે જોઈને હીલું હીલું હસ્યો. તેની આંખો શોકમગ્ન હતી. તેના સફેદ વાળ જોઈને અનુમાન કર્યું કે તે ચાળીસનો અથવા તેથી ય વધારે મોટી ઉંમરનો હશે. તેણે લીલા રંગની ટાઈ, ઘેરા કથ્થાઈ રંગનો સૂટ પહેર્યો હતો. તેની બાંયમાં 'કાણું' હતું. જરી ગયેલો એ ભાગ ચમકતો હતો. બાક હમેશા સજીધજીને રહેતો હતો. જાણે નાચમાં ભાગ લેવા શહેર જવાની તૈયારીમાં ન હોય! ભૂરું જાકીટ, ફેશનેબલ ખમીસ, પોલીશ કરેલા બૂટ. રીંગ લઈને માટી પથ્થર ઊંચકવા જાય ત્યારે પણ એવાં જ કપડાં. તે બોલતી–'કેમ, કોઈ છોકરીબોકરી પર નજર છે કે શું?'

તેણે ખુરશીની આસપાસ આંટો માર્યો, શા માટે તેની તેને ખબર ન હતી, પછી નીચે બેઠી. ઘાસમાં કૂતરો બેસે એમ સ્તો ને! તે ઘણાં બધાં કામ કશા કારણ વિના કરતી હતી. પોતાના ટૂંકા કથ્થાઈ વાળમાં આંગળા ફેરવ્યા. આગલા દિવસે બનાવેલી જેલીને કારણે વાળ ચીકણા થઈ ગયા હતા તે રાહત અનુભવતો લાગ્યો. તેની સામે જોઈને ફરી હસ્યો. તેની શોકમગ્ન આંખો અંદરથી ખૂબ જ શરમાળ હતી.

'તમારા મિસ્ટર આટલામાં જ ક્યાંક હશે ને? આ પ્રયોગ હું તેમને પણ દેખાડવા માગું છું. તેને સૂચના આપવામાં આવી હતી કે શક્ય હોય તો તો ઘરના પુરુષને જ મળવું', એ જ તો પૈસા ચૂકવવાનો છે.

તેણે નજર બીજે ફેરવી. 'એ તો બહાર ગયા છે. ક્યાં હશે તેની મને ખબર નથી.'

પણ તમારે આગ્રહ નહીં રાખવાનો, નહીંતર સ્ત્રીઓને એમ લાગશે કે તમે એમને ઓછું મહત્ત્વ આપો છો...તેણે ડોકું ધુણાવ્યું અને બેગમાંથી પેલા મણકાવાળી અને નળી જોડેલી બાટલી ઝડપથી કાઢી. એક છેડો નળની ચકલી સાથે જોડ્યો અને નળ ખોલ્યો. મણકામાં થઈને પાણીના પરપોટા થયા, એણે આપેલી બરણીમાં પાણી દાખલ થયું. તેણે એ બરણી કાળજીપૂર્વક સામે મૂકી. તે એક પણ ટીપું બહાર છલકાવા દેવા માગતો ન હતો. પણ એ બધું કરતી વખતે તેનો હાથ ધ્રૂજતો હતો એ તેણે જોઈ લીધું.

મરઘીઓ ચીસો પાડી રહી હતી, કદાચ માથા ઉપર શકરો ચકરાવા લેતો હશે. હા તો, તેમના ખાનામાં વળી પેલી કાળી બિલાડી પેઠી હશે. આ પ્રયોગ પૂરો થાય એ પહેલાં તે પણ એમની સાથે ચીસ પાડતી હશે.

બાટલીને સાચવી સાચવીને તે અડક્યો અને બોલ્યો–'અમે જે ક્રીસ્ટલ

ફલીઅર પ્યુરીફાયર વેચીએ છીએ તે દરેકમાં જે તત્ત્વ હોય છે તે બાટલીમાં છે.' કવિતાનું પઠન કરતો હોય એવા લયમાં તેણે આ વાત કરી.

તેણે જરા નિઃશ્વાસ નાખ્યો, જરા સળવળી–'મને નવાઈ લાગે એવું કશું હજુ તો મેં જોયું નથી.'

પણ તેની વાતથી આનન્દ થતો હોય તેમ તે હસ્યો. તેણે બીજી બરણી ઉપાડી અને નળમાંથી આવતા પાણી વડે લગભગ પૂરેપૂરી ભરી દીધી. તેના હાથ કંઈક વિચિત્ર હતા, આંગળીઓના ટેકા રાતા હતા. 'તમે નળમાંથી જે પાણી પીઓ છો તે આ છે...આ તમારું બીજું પાણી અમારા સાધન વડે ચોખ્ખું કર્યું છે. હવે જોજો.' તે બોલ્યો.

તેણે બેગમાંથી એક બાટલી કાઢી. આમતેમ ઉપરનીચે હલાવી, એમાંથી કંઈ ખેલ કરતો હોય તેમ. આખો વખત ચોકડી સામે જોઈને હસતો રહ્યો. પછી ઢાંકણા સાથે જ જોડેલી નળી વડે ત્રણેક ટીપાં એક બરણીમાં નાખ્યાં. 'અમારા સાધન વડે શુદ્ધ કરેલું પાણી.' તેમની આંખો સામે તે ઉભરાવા લાગ્યું. 'તમે નળમાંથી જે પાણી પીઓ છો તે આ છે. પેલા ઉભરાતા પાણી-માંથી દૂધિયા રંગના ગોટા માછલીની જેમ તરવા લાગ્યા, અને પછી તળિયે બેસી ગયા.

કાચના જેવી આંખોથી તેણે એ ગોટા સામે જોયું. 'તમને એમ કે આ જોઈને હું મોંમાં આંગળાં નાખી દઈશ કે એવું કંઈક ?'

'ના–ના, મેડમ...જરાય નહીં. તમે તો સમજુ છો. તમે ચીસ પાડો જ જ નહીં. પણ તમે આવું પાણી તો ન જ પીઓ. તમે જોઈ શકો છો કે આવું પાણી પીને દરરોજ તમારા શરીરમાં ગંદકી દાખલ કરો છો.' કશીક બાઘાઈભરી દલીલ કરતો હોય તેમ તેણે તેની સામે જોયું–કોઈ કૂતરાને કશું જોઈતું હોય અને તેની ડીશમાં કશું મૂકો ત્યારે જુએ તેમ. 'આ બાટલીના કેમિકલે આ અશુદ્ધિઓને જુદી તારવી અને તળિયે બેસાડી દીધી.'

પોતાની આંખોમાં ચમક આણીને તે બોલી–'મારો વર પોતાના કૂવાના પાણી વિશે તમે જે કહો છો તે ચૂપચાપ સાંભળી ન લે.'

'અરે મેડમ, ખોટું ન લગાડતા. તમને ખરાબ લગાડવાનો મારો કોઈ આશય ન હતો. અમે તો માત્ર અમારી સેવાનો પ્રયોગ કરી બતાવ્યો.'

તેણે દૂધિયા પાણી વાળી બરણી લીધી–જોર જોરથી હલાવી. પછી એ પાણીને વળી ઠરવા દીધું. આ તો કોઈ ખેલ જેવું હતું–તેનો ચહેરો આનંદી બની–

ગયો, પણ તેની આંખો ગંભીર, શોકમગ્ન અને શરમાળ હતી. પાણી નાક આગળ લાવીને સૂંઘી જોયું, તે મેાં બગાડશે એમ જોઈ શકતી હતી પણ એ માત્ર વિવેકી નહીં રહે એમ માની લીધું.

તેને આમાં રસ પડવા લાગ્યો. બકના ચાલ્યા ગયા પછી તેને કશી મજા પડતી જ ન હતી. તેણે પૂછ્યું–'તમે કોફી પીશો ?'

તેણે જરા સાવધાનીથી અને મીઠાશથી સામે જોઈને સ્મિત કર્યું. તેની આંખો કથ્થઈ છાંટવાળી લીલા રંગની હતી. 'તમારી મહેમાનગત માટે આભાર ...હું શુદ્ધ કરી આપું તેમાંથી તમે બનાવો તો!'

તે મોટેથી હસી પડી 'તમે આ કેટલામાં વેચો છો ?'

પણ એ વાત તે હમણાં નહીં કરે. 'જો તમારી પાસે સમય હોય તો હું બીજો પ્રયોગ કરું' તેણે પેલી બરણીઓમાંથી બીજી બે પસંદ કરી અને પહેલાંની જેમ બંનેમાં પાણી ભર્યું. કશોક જાદુ કરતો હોય તેમ બેગમાંથી એક બાટલી કાઢી, ગજવામાંથી એક ચમચી કાઢીને બંને બરણીમાં ચમચી ચમચી જેટલું પ્રવાહી રેડયું, ખાસ્સું હલાવ્યું, લલ થઈ જાય ત્યાં સુધી હલાવ્યું. તેના પર આની શી અસર થાય છે તે જોવા ઘડીભર રાહ જોઈ.

'આ તો પાણીમાથી દારૂ જેવું...' તે બોલી.

તેણે તેની વાતમાં સૂર પુરાવ્યો. 'તમે બાઇબલ વાંચો છો તેની ખબર પડી.'

તેણે કહ્યું. 'ના, ખાસ નહીં.'

'આ કુદરતી રંગ છે.' તેણે નિખાલસતાથી કબૂલાત કરી. 'હવે જરા આ જુઓ. આ અમારો ચાર્ટ છે.' તેણે એક કાગળ તેને આપ્યો. મારી બાટલીના પ્રવાહીના કેટલાં ટીપાં વડે ફરી આ લાલ પાણી સ્વચ્છ થાય છે તેના પરથી પ્રદૂષણનો ખ્યાલ આવશે.'

ખૂબ જ વ્યવસ્થિત રીતે તેણે એક ટીપું નાખ્યું, તે પેલા મણકા જેવામાંથી પસાર થયું. એ પાણી રંગહીન ન થાય ત્યાં સુધી હલાવ્યા કર્યું. તે જરા અચકાતો હોય એવો દેખાવ કરીને અશુદ્ધ પાણીમાં ટીપાં ઉમેરતો ગયો અને ખચકાતાં ખચકાતાં એ ટીપાં ગણતો રહ્યો. દરેક ટીપું નાખ્યા પછી ઉત્સાહપૂર્વક પાણી હલાવતો રહ્યો. એકાએક દારૂ પાણીમાં ફેરવાઈ ગયો.

તે બોલ્યો–'વીસ.' તેના અવાજમાં ગમગીની હતી 'હવે તમારી પાસેના ચાર્ટમાંથી આપણે જોઈએ.' તે તેની ખુરશી પાસે ગયો ચીઝના પાસવાળા કોઈ રસાયણની ગંધ તેનાં કપડાંમાંથી આવતી હતી. પેટમાં બાળક ઉછેરની

તે સ્ત્રીનું નાક સતેજ હતું. 'વીસ ટીપાં...વીસ...મેડમ, તમે જ વાંચી લો, પ્રદૂષણ વધારે પડતું છે. તળાવનું જ પાણી જોઈ લો.'

'મેડમ, શું કહું તમને?'

તે બોલી-'અરે કહો ને કે આ જ મિનિટે હું ઉપર પહોંચી જઈશ.' તેણે બંને હાથે ગળું દાબવાનો, ગૂંગળાઈ મરવાનો દેખાવ કર્યો.

તે બોલ્યો-'અરે મેડમ, હવે જરા ગંભીર બનીને તમારે વિચારવું જોઈએ.'

તે હસતાં હસતાં બોલી-'હા, હું ગંભીર છું. મને અંદરથી ચેન પડતું ન હતું-મને એમ કે બાળકને કારણે એવું હશે.' તેની હળવાશ ચાલી ગઈ, બીજે નજર ઠરી. પોતે આવનાર બાળક વિશે વાત કરતી હતી એ વાત તેના માન્યામાં આવી નહીં. પણ એમ તો એવું ઘણું બધું કરતી હતી જેનાં કારણોની તેને ખબર ન હતી.

પેલાએ માથું ધુણાવ્યું અને ચોકડી સામે જોયું. 'મેડમ, મારે તમને એ કહેવાની તો જરૂર હોય જ નહીં કે જ્યારે તમારા પેટમાં બાળક હોય ત્યારે પીવા માટે ચોખ્ખા પાણીની કેટલી બધી જરૂર પડતી હોય છે...મને ખાતરી છે કે તમારા પતિ આ વાત ખૂબ સારી રીતે સમજી શકશે.'

તે ઊભી થઈ અને બારણા પાસે ગઈ. બહાર કશુંક ફંફોસતી બદામી મરઘીઓને તે જોવા લાગી. તે બોલી-'હું તો પહેલેથી પીતી આવી છું. જ્યારે મારું બાળક અવતરશે...' તે અટકી પડી. 'તમે જે વેચો છો તે ખરીદવા મારી પાસે પૈસા નથી, એની કિંમત ગમે તે હોય. બરાબર હવે?'

પણ તે કશું બોલ્યો નહીં. તેણે નળ ખોલી નાખ્યો, પાણી પાઈપમાંથી વહી જવા દીધું-જેથી ચોકડીમાં વહી જાય. એક બરણી ધરીને થોડું લીધું અને તેની સામે અદાથી ધર્યું. 'આ પાણી તમે ચાખી જોશો? માત્ર સરખામણી કરવા-?'

તે બોલી-'મને તરસ નથી.'

દુઃખી બનીને શું કરવું તેની સમજ તેને ન પડી. તે સ્ત્રીને લાગ્યું કે હવે તેના ખેલમાંથી રસ ખલાસ થઈ ગયો છે, છેવટે તે બોલ્યો-'જુઓ, આ પ્રદૂષણ ઘરમાં જ હોય એવું પણ બને. પાઈપ ખરાબ થઈ ગયા હોય. કૂવાનું પાણી સારું પણ હોઈ શકે. આવું બનતું મેં જોયું છે. હું પંપમાંથી પાણી કાઢીને જોઉં? તમને સારું લાગશે, નહિ?'

'મને તો સારું જ લાગે છે.' તે બોલી. તે સ્થિર હતી. પેટમાં ઉછરતા બાળક માટે તે પોતાની જાત પર ગુસ્સો કરવા લાગી. પેલાએ થોડી વાર

જોઈ. તે આગલા દરવાજા આગળ જઈ પહોંચ્યો છે તેનો અવાજ આવ્યો. તેના કાને મધમાખીઓનો અવાજ પડ્યો. ઘરની પાછળ અને ઘાસવાળા ખેતરમાં તેમના મધપૂડા હતા. પરંતુ આખો વખત મધમાખો તેના બારણા આગળ જ ઊડાઊડ કરવા માગતી હોય એમ લાગ્યું. તેને એ મધમાખો ગમતી હતી. ટેકરી પરથી વળાંકે આવતા બકના ગાડાના અવાજ જેવો તેમનો અવાજ તેને લાગ્યો.

પાંચ મિનિટમાં તો તે પાછો આવી ગયો. એ પાણી પણ એટલું જ ખરાબ છે અને હવે તો તમારે આ સાધન ખરીદવું જ પડશે એ વાત સાંભળવા તે રાહ જોવા લાગી. જરા જુદા અવાજમાં તેને બોલતાં સાંભળ્યો. 'મારી પાસે જે પાણી છે તેમાથી ચાલો દારૂ બનાવીએ ત્યારે.' તેઓ બંને હવે ખરેખરો ખેલ ભજવી રહ્યા છે એમ લાગ્યું.

બસ હવે વાત પૂરી થઈ ગઈ એમ કહેવા જતી હતી ત્યાં તેણે કાચ ફૂટવાનો અવાજ સાંભળ્યો અને તેના જીન્સ પર પાણીનાં છાંટાં ઊડ્યા તે અનુભવ્યા. દૂધિયા પ્રવાહીવાળી બરણી તેના પગ આગળ ફૂટી ગઈ. લાલ પાણીવાળી બરણી લઈને તે ચોકડી આગળ ઊભો હતો. તેણે એ નીચે મૂકી અને પાળી ઝાલી લીધી. તેના પગ લથડી રહ્યા હતા એ તેણે જોયું. તેનો ચહેરો અને ગરદન રાખોડીથી ઘેરા રંગના બની ગયા હતા. તે ઘૂંટણભેર થઈ ગયો અને શ્વાસ લેવા માંડ્યો.

તે બોલી–'અરે મિસ્ટર, મિસ્ટર શું થયું? તબિયત બગડી?' તેણે ઊધરસ ખાધી, હતાશ થઈને તેની સામે જોયું, ઘેરા સાદે કહ્યું–'બારણા આગળ મધમાખી ડંખી ગઈ.'

'તમને એના ડંખની અસર વધારે થાય છે? એલર્જી છે?'

તેણે ધીમે રહીને ડોકું હલાવ્યું, આંખો મીંચી દીધી.

તે ઝડપથી વિચારવા માંડી–'મિસ્ટર, આની કોઈ દવા તમારી પાસે નથી?'

'કાર...' તે બોલ્યો અને બદામી સફેદ લિનોલિયમ ફરસ ઉપર ફસડાઈ પડ્યો.

તે બહાર ઊભેલી તેની કાર તરફ દોડી. ટ્રંક તો ખુલ્લી હતી. એમાં કશું જ ન હતું–માત્ર થોડાં પાનાં, ટાયર અને રબરના બૂટ. ગ્લોવ બોકસ ખોલી જોયો, ફંફોસ્યો. બસ નકશા જ નકશા. ચીકણા મસોતા, ગુંદરની ચારેક શીશીઓ...ડેશબોર્ડ ઉપર એક નાના છોકરાનો ફોટો...'

તે ફરી ઘરમાં દોડતી આવી. એક હાથ નીચે રાખીને તે પડખાભેર આડો પડ્યો હતો. તે ઘૂંટણભેર બેઠી અને બોલી–'મિસ્ટર, મને તો દવાખાના ન મળી.' કોટના અને પાટલૂનનાં ખિસ્સાં ફંફોસ્યાં. 'શ્વાસ લો–શ્વાસ લો, અરે મહેરબાન, તમને સંભળાય છે કે નહીં ?' તેણે તેની પીઠ પર હાથ ફેરવ્યો– 'મિસ્ટર, શ્વાસ લો શ્વાસ.'

તેણે આછો શ્વાસ લીધો, ટેકરી પર ખટારો ગીઅર બદલે તેમ. પછી એકાએક શાંતિ છવાઈ ગઈ, છાતીમાં કશોક ફફડાટ થયો અને તેણે ઊંડેથી શ્વાસ લીધો. તેણે જ્યારે તેની ટાઈ ઢીલી કરી ત્યારે હથોડાની જેમ ધબકતું તેનું હૃદય સંભળાયું.

'મિસ્ટર, ફરી શ્વાસ લો.' પણ તે પથરાની જેમ પડી રહ્યો. તેણે તેને ફેરવીને પીઠભેર કર્યો. 'મિસ્ટર, આમ ન કરતા, મારા ઘરમાં મરી ન જતા. હું ખરીદી શકું એવું બધું જ મેં ખરીદી લીધું છે. તમે તો આવી ચઢ્યા અને મરવા માટે આ ઘર પસંદ કરી બેઠા.'

ભાંગેલા કાચથી તેનો હોઠ જરા ચિરાઈ ગયો હતો. તેણે એનું મોં પહોળું કર્યું, એના મોં પર પોતાનું મોં ઢાંકી દીધું, ઊંડો શ્વાસ લીધો, જરા અટકી અને પછી તેના મોંમાં પોતાનો ઉચ્છ્વાસ નાખ્યો. આ પહેલાં તેણે આવું કશું કર્યું ન હતું. જરા આઘાત અનુભવતાં તેણે તેનું લોહી ચાખ્યું. તરત આ અજાણ્યાના મોંમાં પોતાનો ઉચ્છ્વાસ ઠાલવ્યો, તે બક બની ન ગયો ત્યાં સુધી. તેનું મોં બકતું હતું. તે ઉચ્છ્વાસ તેનો પોતાનો ન હતો પણ પેલા બાળકનો હતો. હવે તેમના ઘર પાસે આવી રહેલી રીંગનો અવાજ સંભળાવા માંડ્યો.

તે જમીન પર ઢગલો થઈને ફસડાઈ પડી. તેણે જ્યારે પોતાનું માથું ઊંચું કર્યું ત્યારે તેની છાતી ઊંચીનીચી થતી હતી. 'મિસ્ટર, તમને મારો અવાજ સંભળાય છે કે નહીં ?' તે જરાય સળવળ્યો નહીં. ઝરણીનું પ્રવાહી તે પોતાના વાળમાં અનુભવવા લાગી.

થોડી વારે તે ઊભી થઈ. ડિરેક્ટરીમાંથી કોઈ ડૉક્ટરનો નંબર શોધી કાઢ્યો. તેની ઑફિસ પચીસ માઈલ દૂર હતી. તેમાં ય તે ડૉક્ટર વિઝીટે ગયા હતા. નર્સે ફોન પર વાત કરી. 'તે જ્યારે ફરશે મને કરશે ત્યારે તમને જણાવું છું.' 'અરે સીસ્ટર, આ તો બોલતો નથી ચાલતો નથી. એને બોલતો ચાલતો કરું કેવી રીતે ?' કોઈ બાળક ફોન પર ચીસ પાડતું હતું અને નર્સ ધીમા સાદે બબડતી હતી 'આવી ધમાલ કરતાં તને શરમ નથી આવતી ! સૂઈ

જા...ચાલ તને વાવા પહેરાવું...' તે જરા મોટેથી બોલી–'મને એમ લાગે છે કે તે બેહોશ છે, તે શ્વાસ લેવાનું બંધ ન કરી દે એ જરા જોતા રહેજો.'

તેણે કાચના ટુકડા ઉપાડી લીધા અને ફરસ સાફ કરી. સૂરજ પશ્ચિમ તરફ ઢળી રહ્યો હતો. તેણે સેંડવીચ બનાવી અને પેલા પાસે પડેલી ખુરશીમાં બેઠી. ધીમે ધીમે ખાવા લાગી. તેને શ્વાસ લેતાં જોઈ રહી. રસોડાની બારીમાંથી સૂરજને જોતી રહી; તેના બુટની ઘસાઈ ગયેલી એડી જોતી રહી. પછી તેના બાકીના શરીરને જોતી રહી. તેના કોટ અને પાટલૂન તેના શરીરને ચીપકી ગયા હતા, તેના શરીર પર જમીન પર ફસડાયેલી વિમાની છત્રીની જેમ ચોંટેલા હતા. તેના ગળામાં અને છાતીમાં કશીક ધ્રૂજારી પસાર થઈ ગઈ. આંખ અને મોંની આસપાસ જરા કરચલીઓ હતી. ગાલ નીચેના ખાડામાં તેણે ધારી-ધારીને જોયું. હાડકામાં ખાડા પડી ગયેલા હતા. દૂર દૂર જતી રીગનો અવાજ તેના કાને સંભળાવા લાગ્યો. 'બક, આપણે હવે પરણી જઈએ...ઓહ! કેમ કેમ!' તે જાણવા માગતો હતો. 'અરે બક, હવે તો આપણને બાળક થશે.' તે બહાર અંધારામાં, પવનમાં પત્તાં રમતો હતો. તેણે કહેલું, 'હું તો જુગારી છું! તને ખબર છે...આ બધું મને ન ફાવે.' તેણે પત્તાં ચીપ્યાં અને રસોડાના ટેબલ પર પાથર્યાં. 'લગ્ન કે બાળક–બક?' તેણે એક હાથ ઉપાડ્યો જાણે પત્તાં આ પ્રશ્નનો ઉત્તર આપવાનાં ન હોય! બાજી પૂરી થઈ ત્યારે તેણે પત્તાં ભેગાં કરી લીધાં, બહાર ગયો. પવનભરી રાતમાં એક એક કરીને બધા પત્તાં ફંગોળી દીધાં! 'બક, આ શું? તું મને અને બાળકને ઉશેટી દેવા માગે છે?' બીજે દિવસે કેટલાંક પત્તાં મળ્યાં હતાં, તે પત્તાં પણ પાસેના તળાવમાં ડુબાડી દીધા.

એકાએક તેના કાને મોટરનો અવાજ સંભળાયો. તેનું હૃદય ધડકી ઊઠ્યું. પણ તરત જ તેને ખ્યાલ આવી ગયો કે એ અવાજ રીગનો ન હતો. તે બારણા પાસે ગઈ.

ભૂરી સ્ટેશનવેગનમાંથી એક ભભકાવાળો માણસ ઊતરી રહ્યો હતો. તે ધીરે ધીરે ચાલતાં ચાલતાં તેની પાસે આવ્યો, અંદર નજર ફેંકી. ટ્રંકમાં જોયું. પાછલા ટાયરને લાત મારી અને ઝાડીમાં થૂંક્યો. તેણે મોટેથી પૂછ્યું. 'આ એમીસીસનું મકાન છે?'

તે થોડી વાર રાહ જોતી ઊભી રહી. 'જાણીને શું કમ છે?'

'હું ક્રીસ્ટલ ક્લીઅર વૉટર કંપનીનો સામ ગ્રીમ્સ છું. મારા સેલ્સમેનને શોધતો શોધતો અહીં આવ્યો છું. તમારા આંગણામાં તેની કાર દેખાય છે. તે

અંદર ક્યાંક ભરાઈ બેઠો છે?' તે વાંકડિયા વાળવાળો હતો, કપાળ મોટું હતું, ખમીસની બાંયો વાળેલી હતી, ટાઈની ગાંઠ ઝૂલતી હતી. સૂરજના તાપમાં તેનો ચહેરો બરાબર તપેલો હતો.

એક શબ્દ બોલ્યા વિના તે તેને અંદર લઈ ગઈ. આવનારને તમાકુની ગંધ આવી. રસોડાની ફરસ પર પડેલી કાયા જોઈને એક સિસકારો નીકળી ગયો. 'તમે એને પીવા માટે ગંદું પાણી આપેલું કે શું? આવી રીતે પડેલા કોઈ માણસને મેં જોયો નથી.'

'મિસ્ટર, ચાલો તમે આવ્યા એટલે નિરાંત થઈ. મેં એક નર્સને વાત કરી છે. એના ઘરનાઓને સમાચાર આપવાના છે ને!'

તેણે એક ઉતાવળી નજર રસોડામાં નાખી અને પેલું લાલ પાણી અજવાળામાં ધરીને જોયું. તેણે કોઈ જેલી તો બનાવી નહીં હોય? 'મને એવી કશી ખબર નથી.' તેણે જમીન પર સૂતેલા માણસને કુતૂહલપૂર્વક જોયા કર્યો. 'એને થયું છે શું?'

'મને એણે એમ કહ્યું કે મધમાખી ડંખી ગઈ છે. તરત જ એ તો જમીન પર ફસડાઈ પડ્યો.

ગ્રિમ્સે માથું ધુણાવ્યું. 'અરે ભાઈશા'બ–આને મદદ કરવા કેટકેટલા પ્રયત્ન મેં કર્યા. પણ તેનું નસીબ જ વાંકું છે. હું એનાં સાધનો લેવા આવ્યો છું આખો દિવસ મારો તો એની પાછળ ગયો. અડવાડિયાથી કશું વેચાણ કર્યું નથી. સોમવારથી શુક્રવાર સુધી કશું નહીં.' તે અટક્યો અને તેની સામે સાવધાનીથી જોયું. 'એણે તમને વેચ્યું ખરું?'

'મારી પાસે તો પૈસા જ નથી.'

'હંઅ...જોઈ લો. પોતાની બુદ્ધિનો ઉપયોગ જ કરતો નથી. બુદ્ધિ હોય તો ને! મારા જેવો જોતાંવેંત કહી આપે કે આ પાર્ટી ખરીદે એવી છે કે નહીં, પછી તરત જ ચાલતી પકડું. પણ આ સાહેબ એવું કરે જ નહીં. અડધો દિવસ વેડફી જ નાખે.'

તેણે જરા પાટલૂન ઊંચે ચઢાવ્યું અને સરખું કર્યું. પાળીને ટેકો આપ્યો, તડકામાં લાલ લાલ થઈ ગયેલા હાથ ટેકવ્યા. 'આ માણસ એક નાની ખીલી પણ વેચી ન શકે. મારો સાળો પણ આવો જ. કોઈએ સાચું કહ્યું છે–તમને જે વસ્તુ દસ સેંટમાં પડી હોય તે વેચતાં ન આવડે તો સ્વર્ગમાં પેસવા જ ન દે.'

'મિસ્ટર, આ બધું તમારી કારમાં મૂકી દો અને એ મારી સામે મરી જાય એ પહેલાં કોઈ ડૉક્ટરને બોલાવી લાવો. એક વખત મારા દેખતાં જ શ્વાસ બંધ થઈ ગયો હતો.'

ગ્રિમે ડોકું ધુણાવ્યું. પોતાના તપેલા ગાલ પર નાજુક હાથ ફેરવ્યો. 'આજે તો ભરચક કાર્યક્રમ છે. આ એનાં સાધન લઈને લિડ્ઝમાં એક છોકરાને આપવાનાં છે. એ ત્યાં વેચશે, ત્યાંથી આવીને એક મીટિંગમાં. તમે ફરી પેલી નર્સને ફોન કરી જુઓ ને!'

'એટલે? તમે અહીંથી રફુચક્કર થવા માગો છો? જેનું નામ પણ મને ખબર નથી એવા માણસને મારા ઘરની ભોંય પર નાખી રાખી ને?'

'એનું નામ ગ્રીલી. જો ગ્રીલી. અહીં આટલામાં કોઈ ગ્રીલી રહેતા હશે પણ આ એમનો કોઈ સગોવ્હાલો લાગતો નથી. એ જ્યારે ભાનમાં આવે ત્યારે કહેજો કે હું આવ્યો હતો અને એની બેગ લઈ ગયો છું–બ્રીફકેસ પણ. એ બેગ એની નથી. મારી છે. સમજ્યા?'

તેણે પોતાનો ગભરાટ છુપાવવાનો પ્રયત્ન કર્યો, મક્કમ બનીને તે બોલી– 'જો આ રીતે ચાલ્યા જશો તો તમારી આંખો ફોડી નાખીશ–હા.' તેના મોંમાંથી જે રીતે શબ્દો નીકળ્યા તેનાથી તેને પોતાને પણ નવાઈ લાગી. જાણે એ શબ્દો બોલાવની રાહ જોઈ રહ્યા હતા. તે મનમા ને મનમાં બકને પણ આ સંભળાવી રહી હતી.

પેલાએ ડોકું પાછળ ફેરવ્યું, તેની સામે ખરાડો પાડચો–'ચાલો, ચાલો હવે એ તો જોયું જશે. બહુ બહુ તો શું કરી શકાય? આપણે એની કારમાં સૂવડાવી દઈએ અને તમે ક્યાંક એને લઈ જાઓ.'

'અને રસ્તામા જ એને ઉપર પહોચી જતો જોઉં, નહીં?'

હતાશ થઈને તે ત્યાંથી દૂર સરી ગઈ. તે બેગમાં બાટલીઓ ભરવા લાગ્યો. બ્રીફકેસની ચેઈન ખોલી અને અંદરની વસ્તુઓ ફંફોસી જોઈ. 'આ એના પર આવેલો કોઈનો કાગળ છે.' તેણે એ કાગળ તેના પર ફેંકયો. તેણે પાછું વળીને સામે જોયું. 'એને પથારીમાં સૂવડાવવામાં મદદ કરો ત્યારે'

તેણે ધીમેથી આંખ મીંચકારી : 'તમે એને પથારીમાં સૂવડાવવા માગતા હશો તો આપણે ચોક્કસ સૂવડાવીશું. પણ એ તો નિરાશ કરે એવો છે.'

એક તરફ તે ચાલ્યો અને બીજી તરફ પોતાની ભૂરી ચાદર પર સૂવડાવેલા તે માણસને જોતી રહી. પથારીમાં ફેરવવાને કારણે તેના શ્વાસ અનિયમિત

ચાલવા લાગ્યાં. આછા ડૂસકાંની જેમ વચ્ચે વચ્ચે તેનો શ્વાસ સંભળાતો હતો. તેણે તેના બૂટ કાઢ્યા પછી કોટ કાઢ્યો. ગ્રિમ્સે શોધી કાઢેલો કાગળ તેને યાદ આવ્યો. રસોડામાંથી એ કાગળ લઈ આવી, ખોલીને વાંચવા લાગી. કોઈ સ્ત્રીના અક્ષર હતા. 'તમારા બાળકને જોવા માગતા હો તો ભરણપોષણ માટે પૈસા મોકલો. તમે લખો છો કે મને નોકરી મળી છે, કશુંક વેચો છો. તો તે મોકલી આપો. ત્યાં સુધી તમારું અહીં કામ નથી.'

તેણે એ કાગળ ત્રણ વખત વાંચ્યો. આવનાર બાળક જે પેટમાં ઉછરતું હતું ત્યાં કાગળ ભોંક્યો. બક, તું એને જોવા માગે છે. ઘરની ચાવી મારી પાસે છે. તારા પોતાના બાળકને જોવાના પૈસા નહિ માગું. થિયેટરમાં દાખલ થવા કે એવી કોઈ જગ્યાએ જવા જેવી રીતે પૈસા...

તેણે એ કાગળની ગડી વાળી અને પલંગના પાયા પાસે મૂકેલા કોટના ખિસ્સામાં તે મૂક્યો. સાંજ પડી રહી હતી. બારી નીચે મરઘીઓ એક સૂરમાં અવાજ કરતી હતી. તેમને ચણ નાખ્યું ન હતું. એકલી પડી ગયેલી જર્સી ગાયના ભાંભરવાનો અવાજ ખેતરમાંથી આવતો સાંભળ્યો. હવે એને દોહવાનો સમય થયો છે. આ બધાને તો મારે કેવી રીતે પહોંચી વળવું? પેટમાંના બાળકને તે કહેવા લાગી. 'તું ત્યારે જોરથી શ્વાસ લેજે, શ્વાસ લીધે જ રાખજે. મારા શ્વાસની જરૂર નહીં પડે. બને કે મારી પાસે શ્વાસ બચ્યો પણ ન હોય.'

તેણે સોયદોરો શોધી કાઢ્યા અને પથારી પાસે બેસીને કોટની બાંયમાં પડેલું કાણું સાંધવા લાગી. તેના મનમાં બકની રીગનો અવાજ ઘુમરાતો હતો. એ જિનનો અવાજ, મોટાં પૈડાં, કુલ મળીને અઢાર, તેના શ્વાસને કચડી નાખવા માટે બરાબર તેના પરથી જ પસાર થઈ રહ્યાં હતાં. 'બક,ધારો કે તું રીગ ચલાવતો હોય અને વચ્ચે કોઈ આવી ચઢે તો તાકડે બ્રેક મારી શકે?' તેણે પૂછ્યું–'એ તો કેટલા નજીક છો તેના પર આધાર.'

'મારી જ વાત કર–હું નજીક છું...હું નજીક છું.'

તે પથારી સામે તાકી રહી. તેનું નામ તો ક્યારની ભૂલી ગઈ હતી. તેનો ચહેરો ભૂખરો થવા માંડ્યો. તેનો શ્વાસ બંધ થઈ ગયો હતો. તેણે કોટ નીચે મૂક્યો. તેના મોઢા પર પથ્થરની જેમ તે પછડાઈ. તેના હોઠ સુકાઈ ગયા હતા. તે પરિચિત લાગતા હતા. એ કશું જ બકનું લાગતું ન હતું. એ મોઢું તેનું પોતાનું હતું. તેના પેટમાંના બાળકના જીવનની સાથે એ વહેતું હતું. અજાણતાં જ તેના મોઢામાં ઉચ્છ્વાસ તેનાથી ફેંકાઈ ગયો. તે આનાથી બેવકૂફ જેવી બની

ગઈ. તેમનાં શરીરોમાં જીવન માટે ખેલાતી લડાઈ તેણે અનુભવી. પણ તેના મોઢાનો જેટલો પરિચય હતો તેનાથી વધારે પરિચય તેની અંદર વસનારનો હતો. એ અંદર વસનારો માણસ તેને કહેતો હતો:–હું જીવવા માગતો નથી. એ અંદરથી આવતા અવાજ સાથે તેના પોતાના શરીરના અંધારામાંથી આવતો અવાજ, દૂર દૂર જતી રીંગનો અવાજ, બંનીમાં ઉભરાતો અને છેવટે તળિયે બેસી જતા પેલા પદાર્થોની જેમ તળાવમાં ડૂબી ગયેલા પત્તા સાથે ભળી ગયા. તેઓ બંને મરણ પામે એવી ઇચ્છા કરતી તે તેને વળગી પડી...પણ તેના પેટનું બાળક અવતરવા માટે ચીખી ઊઠ્યું. એ પણ તેનો શ્વાસ ઝંખતું હતું.

તે તેનાથી દૂર પથારીમાં પડી. તેનું માથું ઘુમરાતું હતું. તે કોણ હતી શા માટે હતી તેનું પણ ભાન ભૂલી ગઈ. તે ધૂળની ડમરીમાં જાણે કે સપડાઈ ગઈ હતી. થોડી વારે જરા પાસે સરી પોતાનો એક હાથ તેની છાતી પર મૂક્યો. એ હાથ ઊંચો નીચો થતો અનુભવ્યો. તે જાણે પોતાના પિતા સાથે સૂતી હોય અને જીવન જીવવા માટે આકરી જેહમત ઉઠાવવા સમજાવતી હોય એમ તેને લાગ્યું. પણ એ તો કશું કરવાનો નહીં. તે તો મરી જવા માગતો હતો. તે જ ગાળામાં વસંતનું આગમન થઈ ગયું હતું, ઘરની બહાર ચારે બાજુએ સૂરજ પ્રકાશતો હતો. જાઈ ફૂલોની સુગંધ એટલી બધી હતી કે તે પોતાના ગળામાં અને જીભના ટેરવે અનુભવવા લાગી. મરી જવાની મજાનો અનુભવ તે કરાવતાં હતાં.

અને હવે તે પોતે મરણ પામી રહી હોય એમ પડી રહી. તેમને જીવાડવા માટે તે શા માટે આટલી બધી ઝઝૂમતી હતી તેની ખબર તેને ન પડી, કારણ કે આમ તો તેઓ મરી જવા માગતા હતા અથવા તેમની અંદર ઊંડે ઊંડે રહેલું કશુંક મરી જવા માગતું હતું, અથવા તેનાથી દૂર દૂર કશુંક જતું રહેવા માગતું હતું, અને એ તેના માટે તો મરેલું જ હતું. હું સાવ એકલી પડી ગઈ છું. ગભરાઈ ગઈ છું. હું, મધમાખો, ગાય, મરઘીઓ અને આ મારા પેટમાંથી બહાર આવવા માગતું અને બોલતું સંતાન–મા, મા આપણા કોઈ કરતાં કોઈ કેમ છે જ નહીં?–બસ,

તે ઊંઘી ગઈ હોવી જોઈએ કારણ કે અજવાળું ઓછું થઈ રહ્યું છે તેનો ખ્યાલ ધીમે, ધીમે તેને આવવા લાગ્યો. ઓરડો અંધારો થઈ ગયો હતો. છાપરાં નીચે ચકલીઓ માળામાં આવી ગઈ હતી, સાંજના સમયે આવતું ભૂખરું, નાનું ઘુવડ તેની જગ્યાએ આવી ગયું હતું અને સામસામેર વૃક્ષની ઊંચામાં

ઊંચી ડાળ પર બેસીને ઘૂકૂ ઘૂકૂ કરતું હતું. તેને લાગ્યું કે બક ત્યાં હતો. તે પાછો આવી ગયો હતો અને તેની પડખે જ સૂતો હતો. તે ક્યારે આવ્યો તેની એને ખબર ન હતી. અત્યાર સુધી તેની પાસે કેવી રીતે રહ્યો તેની પણ ખબર ન હતી. તેને માત્ર એટલી ખબર હતી કે એની પડખે જાગતા રહેવાનો અનુભવ લેવો એ સાવ સાચો અને ઉત્તમ હોવાનો. તેનામાં એક ગીત ગુંજવા લાગ્યું. તેના ગળામાં, છાતીમાં, હાથમાં એ હતું. તે બોલી–'બક' અને એ ગીત વિલાઈ ગયું. તે બબડી–'બક' અને પછી તે જાગી વાસ્તવિક જગતમાં તે જાગી ગઈ.

તેની બાજુમાં સૂતેલો માણસ સળવળ્યો નહીં, માત્ર શ્વાસ ચાલતો હતો. તેના અંદરનું ગીત શમી ગયું. તેનો અવાજ દૂર ને દૂર જતી રીગમાં શમી ગયો. તેનો શ્વાસ તે સાંભળવા લાગી. તેનો શોક ઘેરો થયો, પછી પેટમાંના બાળક સાથે આડો પડી રહ્યો અને ઊંઘી ગઈ. ભૂખરું ઘુવડ ઘૂકૂ ઘૂકૂ કરવા લાગ્યું. તે બોલી–'મિસ્ટર, સંભળાય છે તમને?'

ઓરડો અંધારો અને ઠંડકવાળો થયો ત્યાં સુધી તેણે રાહ જોઈ. ફરી તે બોલી–'સંભળાય છે તમને?' જ્યારે એને ખાતરી થઈ કે તે જે બોલતી હતી તેમાંનો એક અક્ષર તે સાંભળી નથી શકવાનો ત્યારે તે બોલવા લાગી–પોતાની વાતો કરવા લાગી. દૂધ દોહવડાવવા માટે બૂમો મારતી ગાયની અને ચણ વિનાની મરઘીઓની વાતો કરવા લાગી. સવાર સુધી તમારે ચલાવી લેવું પડશે. તે બોલી. બકની વાત આવી ત્યાં સુધી તે બોલ્યે ગઈ. પછીના શબ્દો તેને રાહત રૂપ થઈ પડ્યા, ઉનાળામાં છબછબિયાં કરવાથી જેવી રાહત થાય તેવી.

બે વરસ પહેલાં રસ્તાને છેડે આવેલી એક હોટલમાં તેનો પરિચય થયો હતો. તે કોઈ ગામડાગામમાં રીગની કામગીરી માટે આવ્યો હતો. સોનેરી વાળ અને દેખાવ મજાનો. પોતાની બોલી કરતાં જુદી બોલી સાંભળવાનો તેને આનંદ આવતો હતો. તેની બોલી ટેક્સાસની હતી, જરા જરા નેવેડાની પણ. પોતાની અઢાર પૈંડાંની રીગને તે નાનકડી ઢીંગલી કહેતો હતો. તેને એક સ્ત્રી માર્નીને ચાહતો હતો. કોઈ યોગ્ય સ્ત્રી મળી જશે ત્યારે વધારે ચાહશે. તેની કાર ખોટકાઈ ગઈ હતી એટલે ત્યાં કોઈની મદદ લેવા જઈ ચઢી હતી. જો મારો અને તમારો રસ્તો એક હશે તો તમને લીફ્ટ આપીશ. તે સીધો તેને ઘેર જ પહોંચાડી ગયો. તે તેને પોતાનું સરસ ઘર અને બાપના મરણ પછી તેના ભાગે આવેલી બધી ઘરવખરી બતાવવા માગતી હતી. તે બોલી–'બક, તું ક્યારેય આવીશ ખરો?' પોતાના અવાજના એકલવાયાપણાને જરા દૂર રાખ્યું.

તે બોલ્યો–'હા, હા, ચોક્કસ. આવતા મહિને આવીશ.' તે બોલી. 'તું મને વચન આપ. સાંભળે છે?' 'હું થાળી પીરસું છું. પેલી હૉકલ કરતાં મારી રસોઈ વધારે સારી હશે એની ખાતરી.' એ સાંભળીને તેણે બારીમાંથી ડોકું કાઢયું, રસ્તામાં તે ઊભી હતી ત્યારે તેની સામે જોઈને હસ્યો–'અરે સળેકડા, તારા હાથની રસોઈ તારે નહીં ખાવાની...' 'સળેકડી કે ગમે તેવી, હું રાંધી શકું છું.'

એ ક્યારે આવશે તેની કશી ખબર ન હતી. તે જ્યારે આવતો ત્યારે સારું લાગતું. 'બક, તું ક્યારેય આવીશ ખરો?' 'પહેલીવાર કહ્યું હતું તેમ આવીશ.' ફરી હું રસ્તાની વચ્ચોવચ્ચ ઊભી રહી. પહેલાંની જેમ. એ જ જગ્યાએ. 'અરે મારી મેના, આ કામને થોડો સમય લાગશે ડ્રેસરના ખાનામાં મારે માટે પાંચસો મૂકી દીધા.

'જીવનમાં ક્યારેય રડી નથી. એકે વખત નહીં. મારા બાપા જીવતા હતા ત્યારે તમારે એમને પૂછવું હતું. અત્યારે પણ કોઈ રીતે તમે મને રડતી જોઈ ન શકો.'

ઘરની બાજુની ધાર પર ઊગેલા કૉટનવુડના ઝાડ પરથી પવન વાતો હતો. શરૂઆતમાં આછા ફરફરતાં પાન ધીમે ધીમે મોટો અવાજ કરવા લાગ્યાં. પડદાની આડે ગુસ્બેરીની ડાળ ઘસાતી હતી . 'બક, આપણા બેની વાત વિચિત્ર બની ગઈ. તારું કામ જિંદગીભર પહોંચે તેવું. મારી પડખે અડધો મરેલો માણસ. ક્યારે મરી જશે એ કહેવાય નહીં. પણ આવું સારું ન કહેવાય. તમારા પેટમાંના બાળકને ખરાબ અસર પહોંચે.'

ફરી પેલી ડાળ ઘસાઈ. તેને લાગ્યું કે પડખે સૂતેલો માણસ એ અવાજ જાણતો હતો. ડાળ બંનેને વીંધી નાખશે એમ લાગ્યું. પણ તે કંઈ સળવળ્યો નહીં, શ્વાસ લેવાની રીત બદલાઈ નહીં. છેવટે કોઈ બારણું ખૂલતું હોય એવું લાગ્યું. તે ચૂપચાપ પડી રહી, તેની હયાતીને સ્વીકારનારી હયાતીથી જરા સંકોચ પામી. બક એટલે બક. એના જેવી આ હયાતી ન હતી, એ તો તે જે હતી તેને લઈ લેનારો, પૂરેપૂરી પચી ન જાય ત્યાં સુધી ચાવ્યા કરનારો હતો. જાગતો હોય કે સૂતેલો હોય, તે હંમેશા એને ગળી જતો હતો.

ધીમે ધીમે તેની સભાનતા ઝાંખી પડવા માંડી. તેની બાજુમાં તે સૂઈ ગઈ હતી. તે જાણતી હતી કે પેટમાંના બાળક જેવો જ તે હતો, પોતે જે આવે તે લઈ લે તેવો, એ જ રીતે એને છોડી જનારો હતો. બકને કારણે તે થોડી ઘણી બદલાઈ હતી પણ પૂરતા પ્રમાણમાં નહીં. તેની નજરોમાં તો તે સળેકડી જ

હતી. દારૂ તો પી શકે જ નહીં. અને હવે તો તેનું વૃક્ષ તેના પેટમાં ફાલી રહ્યું હતું. બારી આગળના વૃક્ષને ગતિ કરતો પડછાયો તેની છાતી પરથી અને તેની છાતીની પડખેની છાતી પરથી પસાર થયો. તેણે પોતાની જાતને પૂછ્યું– બાળક તે બંનેને સ્વીકારશે અને તેમની રહેણીકરણીને દારૂ સુધી પહોંચાડી આપશે? જો દારૂ વધારે સારો હોય તો–તેણે માની લીધું કે તે વધારે સારો હતો.

તેની આંખો મીંચેલી હતી; આ માણસને, સહેજ કથ્થાઈ છાંટવાળી તેની લીલી આંખોને, તેની કારમાં ચોટાડેલી દીકરાની તસવીરને અને દારૂમાંથી પાણી બનાવી શકે એટલા માટે પાણીમાંથી દારૂ બનાવતા તેના વિચિત્ર હાથને યાદ કરતી રહી.

તમે જે કહેવા માગતા હો તેની સાથે સંકળાયેલો કોઈ જાદુ હોવો જોઈએ. તો તમે કહેવાની જે રીત જાણતા હો તેના કરતાં વધારે સારી રીતે કહી શકાય.

તે મોટેથી અંધકારને સંબોધીને કહેવા લાગી–'દૂર દૂર ચાલ્યા ગયેલાને ચાહવાનો કદી પ્રયત્ન કર્યો છે? તમે ગમે ત્યાં હો અને પછી એને મળી શકવાના જ ન હો તો? તમે એક વખત સરસ મજાનું જીવન જીવતા હો અને પછી સોંસરવો નીકળી જાય એવો ઘા પડે તો? જો તમે એવો પ્રયત્ન જ કર્યો ન હોય તો મારે જે કહેવું છે તે કેવી રીતે કહી શકું તેની નવાઈ તમને લાગતી હશે. પણ મને ખાતરી છે કે તમે જાણો છો...હા...હા...મને ખાતરી છે... તમારો દીકરો જોયો છે, કારની અંદર તેનો નાનો ફોટો જોયો છે...

વાત સરખી થાય તે માટે જરા વાર તે અટકી ગઈ. 'આ મકાન સારું છે. મારા બાપાએ મને બંધાવી આપ્યું હતું. ચાર એકર જમીન છે. બહુ ઉપજાઉ છે. મદદ કરનાર કોઈ હોય તો ખૂબ પાક લઈ શકાય...મરઘીઓ છે–ગાય છે. આજે એમને ખાવા નથી મળ્યું...મધમાખો છે...બસ જલદી એમને ભગાડી મૂકીશ. મારા બાળકને જ એ ડંખે તો?'

'બાળક જનમશે ત્યારે કેટકેટલી ચિંતાઓ મારે કરવી પડશે? અત્યાર સુધી જે ચિંતા થતી હતી તે હવે નહીં. હું સળેકડી જેવી છું વગેરે ચિંતાઓ... મારું બાળક એવું ન રહે એ માટે બધું કરીશ. આવું આવું બધું. મારા કરતાં તમે વધારે જાણો છો તેની ખાતરી છે.

ઊંઘી ગયેલા બાળક ઉપર પોતાનો હાથ મૂક્યો. હવે તેની વાત કરવી સહેલી હતી. 'મારા પેટમાં રૂડું રૂપાળું બાળક છે. આનાથી વધારે સારા,

વધારે દેખાવડાં બાળક નથી જનમવાનાં. સોનેરી વાળ, આછી બદામી આંખો. આના બદલે આમ હોત તો–એવો વિચાર પણ તમને ન આવે વ્હાલું વ્હાલું. એને માટે તમારે સારી સારી જ વાતો કરવાની.' તેણે જરા વિચાર કર્યો– 'જે માણુસ તેનું હશે તેને તો એ વળગીને રહેશે. એને તો જવા જ નહીં દે. પછી આ પાર કે પેલે પાર. એને જવા જ ન દે. અથવા એને છોડી પણ ન દે. બસ કોઈ એને ઘેર લઈ જનાર જોઈએ, એ ઘરનો રસ્તો શોધી જ લેશે.

રસ્તા પરથી પસાર થતી કારના પ્રકાશ તેની બાજુની ભીંત પર દૂધના શેરડાની જેમ વહેતા લાગ્યા. છાપરા પરની ડાળી ઉપરથી ઊડીને બેઠેલા ઘુવડનો ઘૂ ઘૂ અવાજ તેણે સાંભળ્યો.

'મને જરા બીક લાગે છે, આ પેટમાં બાળક છે ને! આવો અનુભવ નથી. સમૂસૂતરું પાર નહીં ઉતરે તો!' તે કારમાં ચોંટાડેલા છોકરાનો વિચાર કરવા લાગી. તેની ઉમર કેટલી હશે તેનું તે જનમ વખતે કેવો દેખાતો હશે તેનું અનુમાન કરવા લાગી. તેની આંખો આગળ તાજો જન્મેલો છોકરો દેખાવા લાગ્યો. તે પોતાના બાળકને અડધી સ્પષ્ટતાથી પણ જોઈ શકતી ન હતી

તેને કારણની ખબર ન પડી પણ મોટેથી બોલવા માંડી–'તમારો છોકરો મારા બાળકને ગમે તો સારું.' એ વાત સાચી હતી તેની ખબર તે જ્યારે આ બોલી ત્યારે તેને હતી. પણ એ વાત શા માટે સાચી હતી તેની એને ખબર ન હતી. બહાર દેડકા વરસાદની વાત કરતા હતા. 'હું જાણું છું કે તમે તમારા છોકરાને ભૂલી જવાના નથી. તમે ઇચ્છો તો પણ ભૂલી ન શકો તે હું જાણું છું.' તેના બાપાએ ઘણા વખત પહેલાં તેને કહ્યું હતું–'તમે કોઈનો જીવ બચાવો પછી એને અધવચ્ચે છોડી ન શકો. તમારે એને મળવું જ પડે. તમારી પાસે બીજો કોઈ રસ્તો જ નથી, તમારે એને મળવું જ પડે. તમે જ્યારે એને મળો ત્યારે તમે તમારી જિંદગીને પણ મળો છો એવું જ તો હમેશા કહેવાતું આવ્યું છે'

તેના શ્વાસ સાથે પોતાનો શ્વાસ મેળવવા લાગી. 'હું સુકલકડી છું તે જાણું છું. બક હમેશા કહેતો હતો. ચાહવા માટે જેટલું જોઈએ તે મારામાં નથી એમ તે કહેતો હતો. પણ આ મારા પેટનું બાળક ગોળમટોળ છે, પોચું પોચું છે. હું આ બાળકના બાપ બનવા તેને તમારી આગળ ધરી દઉં છું. તમે ઇચ્છો ત્યાં સુધી એના બાપ બની રહેજો. તેની દેખરેખ માટે હું તો હોવાની જ. પણ તમારે મારી સામે જોવું જ નહિ પડે...'

અંધારામાં ઘુવડ ઘૂ ઘૂ કરતું હતું.

'ઘરની પાછળ જ તળાવ પણ છે. ઉનાળામાં તેની સાથે તમે માછલી પકડી શકો. મોટા માણસની જેમ પાણી ઉપર પથ્થર ફેંકતા શીખવી શકો...તરતા શીખવાડી શકો. તમે ચાહો તેટલી લાગણીથી તેને ચાહી શકો. કારણ કે તમે એને ગુમાવી દેવા તૈયાર નથી થવાના.'

કોટનવુડનું વૃક્ષ પવનમાં જોરજોરથી ધૂણવા લાગ્યું. બકના હાથમાંથી પત્તાં દૂર દૂર અંધારામાં ઊડવા લાગ્યાં. પણ ઓરડામાં તેને ચાંદની દેખાઈ. ડાળીઓના પડછાયા તેના ચહેરા ઉપર પડતા હતા, તેમણે તેને ઊંઘાડી દીધી. આટલું પૂછવા માટે તે માંડ માંડ જાગી–'તમને એવું લાગે છે કે આ બધી વાતો કરવાનો કશો અર્થ ન હતો? કોઈ સળેકડી જેવી, ગંદું પાણી પીતી સ્ત્રી–જેને તમે અત્યાર સુધી કદી જોઈ ન હતી! એને જાણતા પણ ન હતા?... મિસ્ટર, તમે મને જાણો છો, મારી વાત માનો ને! અત્યાર સુધી જેટલા મળ્યા છે તેમનાથી વધારે નજીક આવવાનું છે...મને તારી જરૂર છે એમ પણ તમે કહી શકો...હું જે કંઈ આપી શકું તેની જરૂર જેને હોય તેની જરૂર મને છે. અને હવે તો મારી પાસે આ શ્વાસ સિવાય બીજું છે પણ શું?

'હું મારા બાળકની વાત નથી કરતી. એ જ તો મારી પાસે છે હવે. એ જ તો મારો શ્વાસ છે. મારે જો કંઈ આપવું હોય તો મારી પાસે એ જ તો છે.'

તે ચૂપચાપ આ બધા શબ્દોનો વિચાર કરતી પડી રહી. બહુ બોલ બોલ કર્યું અને કશું તો સર્યું નહીં. કેટલાક શબ્દો તો તે શા માટે બોલી તેની તેને ખબર જ ન પડી. પછી એકાએક વરસાદના અવાજની સાથે એક વિચાર તેના મન પર છવાઈ ગયો. તેનું બાળક હવે મોટું થઈ ગયું છે અને પથારીમાંથી તેમને જોઈ રહ્યું છે અને તેને બીજે ક્યાંય જવાની જગ્યા તો હતી જ ક્યાં? અને કશું બદલવાની ઇચ્છા થાય એવી વસ્તુ પણ ક્યાં હતી? ઊંઘમાં તેને લાગ્યું કે બાજુમાં સૂતેલો માણસ બોલતો હતો. આપણે વરસાદમાંથી ઘરમાં આવ્યા તે ઘણું સારું થયું...

કાચ પર હાથની જેમ ચોંટી ગયેલાં પાંદડાં સવારના પ્રકાશમાં જોવા મૂકીને રાતે વરસાદ બીજે ક્યાંક ચાલ્યો ગયો. તે ઊભી થઈ અને તેને માટે નાસ્તો તૈયાર કર્યો. બેકન, કોફી, ટોસ્ટ, ઈંડા...તેની પ્લેટ ગોઠવતી હતી અને તે આવ્યો. તેણે પોતાનો કોટ શોધી કાઢયો, ટાઈ સીધી કરી, તેનો ચહેરો રેતીના

ગુલામમોહમ્મદ શેખ

નોંધપોથીનાં પાનાં: શિકાગો, મેક્સિકો ને પાછાં વળતાં

૩ સપ્ટેમ્બર ૮૭

પાત્રીસ હજાર ફૂટ ઊંચે યૂરોપથી એટલાન્ટિકની વાટે.

વડોદરાથી નીકળ્યો ત્યારે મન ઉદ્વેગ અને ઉત્તેજનાથી તપેલું હતું. માંદી નીલિમાનો હવાલો દાક્તર-સસરાએ સંભાળ્યો હોવા છતાં મન પાછું ઠેલાતું હતું. દિલ્હી પહોંચ્યો ત્યારે ય એ ઉત્તેજના ઊતરી નહોતી. આમ તો પ્રવાસના પ્રારંભે હંમેશ ઉત્તેજના ઘેરી વળે છે. વિશ્વને જેવું છે તેવું જોવા દેતી નથી ને આ વખતે તો વિશેષ. છેવટે મોડી રાતે (કે અંગ્રેજી ઢબે વહેલી સવારે?) બે વાગ્યે ઇન્દિરા ગાંધી ઇન્ટરનેશનલ ઍરપોર્ટ પર પાસપોર્ટ પર મત્તા મરાવી, સામાન મૂકી એકલો પડ્યો ત્યારે ઉત્તેજનાનો પારો ઊતરવા માંડ્યો. ઍરપોર્ટના મોં-માથાં વગરના મકાનમાં હુસેને કરેલા ભીંતચિત્રો નજરે ચડ્યાં (પેલાં મફત માનેલાં તેના એંશી લાખ સરકારે ચૂકવ્યાં તે?) માછલાં, પંખી, મરુત્સુત, વિમાન ને અવકાશયાનના અધકચરા આકારોને ઝડપી ચિતરામણથી ઊર્જામય કરવાનો આયાસ અજાણ્યો રહેતો નથી. (પાછા ફરતાં એક અન્ય ચિત્રકારે કલ્પનાની કંગાલિયત ને અણઆવડતના મિશ્રણે જાનપદ ભારતની અસ્મિતાને નમાલાપણા ને વરવા ઠઠારામાં કેટલી હીન કક્ષાએ પલટી નાખી છે તે ય જોયું) જો કે એ બધું આમ તો સ્થાપત્યના વિશાળ પ્રપંચમાં એવું ભરખાઈ જાય છે કે મોટા ભાગના લોકોની નજરે પડતું નથી.

ત્રણ વાગે વિમાન ખસવા માંડ્યું ને ચડ્યું તે અરબસ્તાનના રિયાધમાં રોકાયું. ઊંઘાતી આંખે ને શ્રમિત મને કશું જોવાનો ઉપક્રમ નહોતો એટલે પાંચેક કલાકે ફ્રાન્કફર્ટ ઊતરાણ થયું ત્યારે આંખો ખોલી. આધુનિક સ્થાપત્યનું

આધિપત્ય આટલું ક્યાંય નથી. અડધી દુનિયાના મુસાફરો એના પ્રભાવથી અંકિત થાય છે ને સુવિધાઓથી ગૂંચવાય છે. ઇન્ડિયન એરલાઈન્સને ઇનામ અપાવે એટલા વિલંબપૂર્વક (કહે છે કે એરપોર્ટના રડાર ભાંગી પડ્યા છે) ત્રણેક કલાક મોડું ઉપડેલું વિમાન હવે એટલાન્ટિક પર છે. હમણાં જ જમણ થયું, એને બપોરનું ભાણું કે વાળું કહેવું તેની દ્વિધા છે: ભારતીય સમય પ્રમાણે રાતના નવ વાગ્યા હશે, અહીં બપોરના ચાર એટલે બેય સાથે સમજવાનાં. હવે આપણી મધરાતે કે વહેલી સવારે બીજું વાળું આવશે ને આવ્યું પણ ખરું. ફ્રાન્કફર્ટ એરપોર્ટ પર ગુમાવેલા બપોરના ભાણાની ભૂખ આમ એક રાતે બબ્બે વાળુ કરી ભાંગી. ખાણીપીણીની સ્વાદિષ્ટતાએ સમય-સ્થળ ભૂલવ્યાં. હોલેન્ડેઝ સોસમાં તરબતર લોબ્સ્ટરના કૂણાં પતીકાં, ઈંડાં, ને માખણમાં સેવેલી સેવમાં કેવાં મધમધે એનું શબ્દોમાં સબડકા લેતું વર્ણન કરવા મિત્ર દિલીપ ઝવેરીને નોતરું દેવું પડે. પણ આપણા મસાલાની મમતને પડકારે એવો ઝીણો, આછેતરો, ઝરમરિયો આ ખાણીનો સ્વાદ રુચ્યો.

શિકાગો, દસમી સાંજ

અમેરિકા ઉતરતા બે દિવસ ન્યૂયોર્કમાં રખડવામાં ગયા. એ શહેરનું લોહી ઊંચા ઉષ્ણતામાને રાખેલું છે, એનો પરચો મેનહેટનના ખૂણે ખૂણે વરતાય છે: 'બધું ચલિત, ઉછળતું, ધધકતું, ગતિમાન.' માણસો ય ગાડી જેવાં. વચવચમાં ટહેલતી કાળી પ્રજા ને લટાર મારતાં જુવાન જોડાં એ ગતિના ગુબ્બારા ફોડે. ક્યાં તો ચરસ-ગાંજાના ચાળે કે સજાતીય સુખમાં નવી પેઢીએ 'અમેરિકી સ્વપ્ન'ના પડછાયામાંથી સરકવા આશરો લીધો હતો, શહેરની અધવચ કે 'વિલેજ'ના વોશિંગ્ટન સ્કવેરમાં ભાંડને ભૂલાવે તેવા ખેલ માંડી ભ્રષ્ટ સમાજને ભૂંડી ગાળો ભાંડી હતી. હવે એ ઉછાળો ઊતર્યો છે. કાળી ચેતનાના મહારથીઓ ઢીલા પડ્યા છે: આતમાને બરફની પાટે ઢળેલો ભાળનાર લેખકો વિસરાયા છે: કાળી પ્રજા ધોળી પ્રજાને રવાડે ચડી છે.

મેટ્રોપોલીટન સંગ્રહસ્થાનના વિશાળ ખંડોમાં જુવાનીમાં મૃત્યુ પામેલ ગર્ભશ્રીમંત માઈકેલ રોકેફેલરનો 'આદિવાસી' કળાનો સંગ્રહ હમણાં જ ખુલ્લો મુકાયો છે. આફ્રિકા ને ઓસ્ટ્રેલિયા ખંડની પ્રજા-સંસ્કૃતિઓનાં શિલ્પોનો અદ્ભુત, અભૂતપૂર્વ ખજાનો. આપણે કેટલી દુનિયા જોઈ નથી કે જોવા સરખો પ્રયત્ને કર્યો નથી તે આની સામે ઊભા રહેતા પ્રતીત થાય છે. એ બધાને 'આદિવાસી' (જેને આપણે પ્રાકૃત-વિકૃતના સંદર્ભમાં જ પિછાણીએ છીએ)ની ગાંસડીમાં બાંધી આપણે માત્ર અજ્ઞાન જ છાવરતા હોઈએ છીએ. ગીનીના

ગુલામમોહમ્મદ શેખ

નોંધપોથીનાં પાનાં: શિકાગો, મેક્સિકો ને પાછાં વળતાં

૩ સપ્ટેમ્બર ૮૭

પાંત્રીસ હજાર ફૂટ ઊંચે યૂરોપથી ઍટલાન્ટિકની પારે.

વડોદરાથી નીકળ્યો ત્યારે મન ઉદ્વેગ અને ઉત્તેજનાથી તપેલું હતું. માંદી નીલિમાનો હવાલો દાક્તર–સસરાએ સંભાળ્યો હોવા છતાં મન પાછું ઠેલાતું હતું. દિલ્હી પહોંચ્યો ત્યારે ય એ ઉત્તેજના ઊતરી નહોતી. આમ તો પ્રવાસના આરંભે હંમેશ ઉત્તેજના ઘેરી વળે છે. વિશ્વને જેવું છે તેવું જોવા દેતી નથી ને આ વખતે તો વિશેષ. છેવટે મોડી રાતે (કે અંગ્રેજી ઢબે વહેલી સવારે?) બે વાગ્યે ઇન્દિરા ગાંધી ઇન્ટરનૅશનલ ઍરપોર્ટ પર પાસપોર્ટ પર મત્તા મરાવી, સામાન મૂકી એકલો પડ્યો ત્યારે ઉત્તેજનાનો પારો ઉતરવા માંડ્યો. ઍરપોર્ટના મોં-માથાં વગરના મકાનમાં હુસેને કરેલાં ભીંતચિત્રો નજરે ચડ્યાં (પેલાં મફત માનેલાં તેના એંશી લાખ સરકારે ચૂકવ્યાં તે?) માછલાં, પંખી, સ્તુતસ્તુત, વિમાન ને અવકાશયાનના અધકચરા આકારોને ઝડપી ચિતરામણથી ઊર્જામય કરવાનો આયાસ અજાણ્યો રહેતો નથી. (પાછાં ફરતાં એક અન્ય ચિત્રકારે કલ્પનાની કંગાલિયત ને અણઆવડતના મિશ્રણે જાનપદ ભારતની અસ્મિતાને નમાલાપણા ને વરવા ઠઠારામાં કેટલી હીન કક્ષાએ પલટી નાખી છે તે ય જોયું) જો કે એ બધું આમ તો સ્થાપત્યના વિશાળ પ્રપંચમાં એવું ભરખાઈ જાય છે કે મોટા ભાગના લોકોની નજરે પડતું નથી.

ત્રણ વાગે વિમાન ખસવા માંડ્યું ને ચડ્યું તે અરબસ્તાનના રિયાધમાં રોકાયું. ઊંઘાતી આંખે ને શ્રમિત મને કશું જોવાનો ઉપક્રમ નહોતો એટલે પાંચેક કલાકે ફ્રાન્કફર્ટ ઊતરાણ થયું ત્યારે આંખો ખોલી. આધુનિક સ્થાપત્યનું

આધિપત્ય આટલું ક્યાંય નથી. અડધી દુનિયાના મુસાફરો એના પ્રભાવથી અંકિત થાય છે ને સુવિધાઓથી ગૂંચવાય છે. ઇન્ડિયન એરલાઈન્સને ઇનામ અપાવે એટલા વિલંબપૂર્વક (કહે છે કે એરપોર્ટના રડાર ભાંગી પડ્યા છે) ત્રણેક કલાક મોડું ઉપડેલું વિમાન હવે એટલાન્ટિક પર છે. હમણાં જ જમણ થયું, એને બપોરનું ભાણું કે વાળુ કહેવું તેની દ્વિધા છે: ભારતીય સમય પ્રમાણે રાતના નવ વાગ્યા હશે, અહીં બપોરના ચાર એટલે બેય સાથે સમજવાનાં. હવે આપણી મધરાતે કે વહેલી સવારે બીજું વાળુ આવશે ને આવ્યું પણ ખરું. ફ્રાન્કફર્ટ એરપોર્ટ પર ગુમાવેલા બપોરના ભાણાની ભૂખ આમ એક રાતે બબ્બે વાળુ કરી ભાંગી. ખાણીપીણીની સ્વાદિષ્ટતાએ સમય-સ્થળ ભૂલવ્યાં. હોલેન્ડેઝ સોસમાં તરબતર લોબ્સ્ટરના કૂણાં પતીકાં, ઈંડાં, ને માખણમાં સેવેલી સેવમાં કેવાં મધમઘે એનું શબ્દોમાં સબડકા લેતું વર્ણન કરવા મિત્ર દિલીપ ઝવેરીને નોતરું દેવું પડે. પણ આપણા મસાલાની મમતને પડકારે એવો ઝીણો, આછેતરો, ઝરમરિયો આ ખાણીનો સ્વાદ રુચ્યો.

શિકાગો, દસમી સાંજ

અમેરિકા ઉતરતા બે દિવસ ન્યૂયોર્કમાં રખડવામાં ગયા. એ શહેરનું લોહી ઊંચા ઉષ્ણુતામાને રાખેલું છે, એનો પરચો મેનહેટનના ખૂણે ખૂણે વરતાય છે: 'બધું ચલિત, ઉછળતું, ધધકતું, ગતિમાન.' માણસો ય ગાડી જેવાં. વચવચમાં ટહેલતી કાળી પ્રજા ને લટાર મારતાં જુવાન જોડાં એ ગતિના ગુબ્બારા ફોડે. ક્યાં તો ચરસ-ગાંજાના ચાળે કે સજાતીય સુખમાં નવી પેઢીએ 'અમેરિકી સ્વપ્ન'ના પડછાયામાંથી સરકવા આશરો લીધો હતો, શહેરની અધવચ કે 'વિલેજ'ના વોશિંગ્ટન સ્ક્વેરમાં ભાંડને ભૂલાવે તેવા ખેલ માંડી ભ્રષ્ટ સમાજને ભૂંડી ગાળો ભાંડી હતી. હવે એ ઉછાળો ઊતર્યો છે. કાળી ચેતનાના મહારથીઓ ઢીલા પડ્યા છે: આતમાને બરફની પાટ ઢળેલો ભાળનાર લેખકો વિસરાયા છે: કાળી પ્રજા ધોળી પ્રજાને રવાડે ચડી છે.

મેટ્રોપોલીટન સંગ્રહસ્થાનના વિશાળ ખંડોમાં જુવાનીમાં મૃત્યુ પામેલ ગર્ભશ્રીમંત માઈકેલ રોકફેલરનો 'આદિવાસી' કળાનો સંગ્રહ હમણાં જ ખુલ્લો મુકાયો છે. આફ્રિકા ને ઑસ્ટ્રેલિયા ખંડની પ્રજા-સંસ્કૃતિઓનાં શિલ્પોનો અદ્ભુત, અભૂતપૂર્વ ખજાનો. આપણે કેટલી દુનિયા જોઈ નથી કે જોવા સરખો પ્રયત્ને કર્યો નથી તે આની સામે ઊભા રહેતા પ્રતીત થાય છે. એ બધાને 'આદિવાસી' (જેને આપણે પ્રાકૃત-વિકૃતના સંદર્ભમાં જ પિછાણીએ છીએ)ની ગાંસડીમાં બાંધી આપણે માત્ર અજ્ઞાન જ છાવરતા હોઈએ છીએ. ગીનીના

ઇન્ડિયન જયાની માથાવાઢુ અસ્મત પ્રજાના તરાપા-હોડકાં ત્રીસ-ચાળીસ ફૂટ લાંબા તાડ જેવા ઝાડમાંથી ઘડ્યાં છે. એ ઝાડના લાકડિયા રેસાનો રતાળુ રંગ, કાચા ફળ ને માસ જેવા ગરથી સભર છે. એક હોડકે ઊગેલા માનવદેહ હલેસાં દેતા દેડકા જેમ ઢળી વળી ગયા છે ને તીર જેમ તણાયેલ તરાપાની વચાળે ચોંટચો છે કાચબો. વાંચતાં જાણ્યું કે આતમતરાપાને હલેસે છે તે જીવ ને હોડકાને ડગતું રોકતો કચ્છપ છે એનો થંભ. ખંડમાં બીજે તાડના ઝુંડ જેવા ટોટેમની હાર છે. આમાં થડમાથી વાઢેલી ઉપરાછાપરી નરમૂર્તિઓનાં શિશ્નોમાંથી મહોરતા વિશાળ વનવેલાના પુંજ અને એ વનરાજિમાં નાની નાની નરમૂર્તિઓ ઊંચીનીચી થાય, ઉછળે. બીજે ઘાસ, ડાંખળા-ડાળા, રેસા ને સૂતળીમાં ગૂંથેલા માણુસ, પશુ ને ઘરબાર ધૂણવાની ક્ષણે જડાયાં હોય એવાં આ ને આવાં રૂપ આખા સંગ્રહમાં ચોમેર ભરપટ્ટે. ઝાડનાં, વનસ્પતિનાં, જનાવરના માણુસનાં ચામ, છાલ, હાડ ને માથાં એકબીજામાં એવાં ઓતપ્રોત કે ઉકેલવા જઈએ તો એમની ડારતી નજરથી છળી મરાય. આ દર્શન થયા પછી સંગ્રહસ્થાનમાં બીજે ફરવાની હામ નહોતી. છેવટે ન્યૂયોર્ક યુનિવર્સિટી સામેના બૂક સેન્ટરમાં દિવસ ઢળ્યો: કવાફીના સજાતીય સ્નેહથી છલકાતાં કાવ્યસંગ્રહોની થપ્પી, પાઝ ને પાસોલિનીનાં પ્રારંભકાળનાં કાવ્યો.

શિકાગોનું પ્રથમ દર્શન લોભામણું છે. કચકડાની જેમ કાપીને, હીરાની જેમ ઘસીને, લૂગડાની જેમ વેતરીને ઘડી હોય તેવી ઊંચી ઇમારતોનું ટોળું ફોટામાં ભૂંડું લાગે છે પણ જાતે જોતાં વેંતિયાની ગુલીવરના ગામની કલ્પના જેવું અજાયબ ભાસે છે. શહેરના મધ્યભાગ ગણાતા 'લૂપ'માં બધું ચોખ્ખું સમુસૂતર છે, ખૂણે ખૂણો માંજેલો: પથ્થર, લોહ, કાચ, સિમેન્ટની અકબંધ ભાનમાં ક્યાયે ડાઘ નથી. ખોડખાંપણ બધી જાણે માણુસને મજરે મૂકી છે. દાર્શનિક કહેવાતા સ્થપતિઓ મીઝ વાન દર રોહ (અને પરંપરાથી આડું મોઢું કરી બેઠેલ) ફ્રાન્કલોઈડ રાઈટે કંઈક આવી જ દુનિયાની કલ્પના કરી હશે ને એય એમના જીવતા જીવત થયું. દુનિયાની ઉત્તુંગ ઇમારત 'સિયર્સ ટાવર'માં માનવીના રહેઠાણને આભ ઊડે ત્યાં લગી ઉડાડવાનો મનસૂબો છે (બંગલાદેશના ઇજનેરે સ્પર્ધા જીતી એ રચ્યું-રચાવ્યું એમાં ય અજાયબીનો અંશ છે) હું રહું છું ત્યાંથી થોડે દૂર એક મકાનનું નામ છે: 'વન મેગ્નીફીસન્ટ માઈલ' દરિયા જેવા અફાટ ભાસતા મિશીગન સરોવરને કાંઠે હીરાકણી જેવી ઇમારતોનો ઢગલો અવકાશાસ્ત્રો જેવો બિહામણો ય લાગે છે. જો કે મીઝ જેવાએ ત્યાં મકાન ને માણુસ વચ્ચે રસ્તા અને ઝાડને એટલા અંતરે રોપ્યા છે કે ઇમારત ક્યાં તો નીચેથી નજરે ચડે, ક્યાં તો દૂર સામેથી.

ન્યૂયોર્કમાં આવું નથી. ત્યાં રસ્તાની પહોળાશ પમાતી નથી ને ઝાડ વિનાની દુનિયામાં મકાનો આવતાં–જતાંને અને એકબીજાને ભરખે છે. (ભૌમિતિક સૃષ્ટિના સમર્થક, ચિત્રકાર મોન્દ્રિયાને બારીમાંથી ઝાડ દેખાતાં હતાં એને ટાળવા બેઠક બદલી હતી, યાદ છે ?) એક વાવાઝોડે આ ઊંચાં આયુધો જેવી ઇમારતો કેવી ડોલશે, ધરાશાયી થશે એની કલ્પના રસ્તે ફરનાર દરેક જણ જાણે અજાણે ય કરી લે છે. સ્થાપત્યની શરૂઆત ને સમાપ્તિ બન્ને સિકલમાં થાય છે: નવી દુનિયા ઘડવાની ઉતાવળમાં સ્થપતિ–ઇજનેરને માણસની હસ્તીનો ખ્યાલ રહ્યો નથી. ઘડાય છે તે બધું વાપરનાર માણસને વધારે ને વધારે વામણો કરતું જાય છે. એ સિકલની નકલ આખી દુનિયામાં અવનવા રોગોની જેમ ફૂટી નીકળી છે: ઘેરેઘેર, મજલે મજલે, બારીબારણે મોદ્રિયાનની મોહિની પ્રસરી છે. કહે છે કે અંગ્રેજ રાજકુમાર ચાર્લ્સે સ્થપતિઓની સભામાં એવું કહેલું કે નવા સ્થપતિઓએ લંડનનો સર્વનાશ કરવામાં નાત્ઝીઓને હરાવ્યા છે: નાત્ઝીઓએ આદરેલા વિનાશે જમીન મોકળી કરી, નવા સ્થાપત્યની કુરૂપ રચનાઓએ તો શહેરને ભરી દીધું છે! આપણે ત્યાં ય સમજદાર લેખાતા કોરિયા–દોશીએ વિદેશી સ્થાપત્યની થાપણ આ ગરીબ દેશમાં ઊંચે મૂલે રોકી છે. એક ચંડીગઢના પડઘા ગામેગામ પડ્યા છે જેણે આ દેશના પર્યાવરણને પ્રતિકૂળ સિમેન્ટ અને સ્ટીલ સિવાય બીજા કોઈ વિકલ્પ રહેવા દીધા નથી. હમણાં જ દિલ્હીના કનોટ પ્લેસમાં કોરિયાએ એક રાક્ષસી ઇમારતનાં પડખાં કાચમાં મઢ્યાં છે ને બાજુમાં એક અર્થહીન, તોતીંગ અટૂલી દીવાલની અસ્ત્રા જેવી ધાર કાઢી છે. બાજુના જંતરમંતરનાં ખગોળયંત્રોની સ્થાપત્યરચનામાંથી પ્રેરણા મેળવ્યાનો સ્વાંગ ધરી પોતાના મહાકાય કદથી એ માત્ર જંતરમંતરને વામણું જ નથી કરતી, પોતાનો લાંબો પડછાયો એના પર ઢાળી, સૂર્ય અને છાયાના પ્રમાણુ પરથી કરાતી ગણતરીનો હેતુ જંતરમંતરની રચનામાં છે તેને જ નામશેષ કરી નાખે છે. આ વિકારવૃત્તિનાં મૂળ શિકાગો–ન્યૂયોર્કની સટ્ટાબાજી અને ધંધાની બેફામ વકરતી અસ્ક્યામતોની ઉથલપાથલમાં મળે. આપણે એ બધું સામટું ઉપાડી લાવ્યા છીએ.

શિકાગોમાં વસતી પ્રજા પચરંગી ને—કાળાં, ગોરાં, પીળાં, ચપટાં નાક ને ચિન્કી આંખોવાળા, ચટકમટક ને લઘરવઘર, ચીવટદાર ને ચૂંથાયેલા, માંજેલા મ્હોરાંવાળાં ને ભોળાં લોકનો અહીં શંભુમેળો છે. સોવિયેત સંઘ પછી બીજા નંબરે આવતા લિથુઆનીઆનાં શરણાર્થીઓની, જપાની અને કોરિયનોની, વિએતનામી અને ભારતીય--સવિશેષ ગુજરાતી એમ જુદી જુદી વસાહતો છે,

ઇરિયન જયાની માથાવાઢુ અસ્મત પ્રજાના તરાપા-હોડકાં ત્રીસ-ચાળીસ ફૂટ લાંબા તાડ જેવા ઝાડમાંથી વધેર્યાં છે. એ ઝાડના લાકડિયા રેસાનો રેતાળુ રંગ, કાચા ફળ ને માસ જેવા ગરથી સભર છે. એક હોડકે ઊગેલા માનવદેહ હલેસાં દેતા દેડકા જેમ ઢળી વળી ગયા છે ને તીર જેમ તણાયેલ તરાપાની વચાળે ચોંટયો છે કાચબો. વાચતા જાણ્યું કે આતમતરાપાને હલેસે છે તે જીવ ને હોડકાને ડગતું રોકતો કચ્છપ છે એનો થંભ. ખંડમાં બીજે તાડના ઠુંઠ જેવા ટોટેમની હાર છે. આમા થડમાથી વાઢેલી ઉપરાછાપરી નરમૂર્તિઓનાં શિશ્નોમાથી મહોરતા વિશાળ વનવેલાના પુંજ અને એ વનરાજિમાં નાની નાની નરમૂર્તિઓ ઊંચીનીચી થાય, ઉછળે. બીજે ઘાસ, ડાખળા-ડાળા, રેસા ને સૂતળીમાં ગૂંથેલા માણસ, પશુ ને ઘરબાર ધૂણવાની ક્ષણે જડાયાં હોય એવાં આ ને આવા રૂપ આખા સંગ્રહમાં ચોમેર ભરપટ્ટે. ઝાડનાં, વનસ્પતિનાં, જનાવરના માણસનાં ચામ, છાલ, હાડ ને માથા એકબીજામાં એવાં ઓતપ્રોત કે ઉખેળવા જઈએ તો એમની ડારતી નજરથી છળી મરાય. આ દર્શન થયા પછી સંગ્રહસ્થાનમા બીજે ફરવાની હામ નહોતી. છેવટે ન્યૂયોર્ક યુનિવર્સિટી સામેના બૂક સેન્ટરમા દિવસ ઢળ્યો : કવાફીના સજાતીય સ્નેહથી છલકાતાં કાવ્યસંગ્રહોની થપ્પી, પાઝ ને પાસોલિનીનાં પ્રારંભકાળનાં કાવ્યો.

શિકાગોનું પ્રથમ દર્શન લોભામણું છે. કચ્ચકડાની જેમ કાપીને, હીરાની જેમ ઘસીને, લૂગડાની જેમ વેતરીને ઘડી હોય તેવી ઊંચી ઇમારતોનું ટોળું ફોટામાં ભૂંડું લાગે છે પણ જાતે જોતા વેંતિયાની ગુલીવરના ગામની કલ્પના જેવું અજાયબ ભાસે છે શહેરના મધ્યભાગ ગણાતા 'લૂપ'માં બધું ચોખ્ખું સમુસૂતર છે, ખૂણે ખૂણા માજેલા : પથ્થર, લોહ, કાચ, સિમેન્ટની અકબંધ ભાતમા ક્યાયે ડાઘ નથી . ખોડખાપણુ બધી જાણે માણસને મજરે મૂકી છે. દાર્શનિક કહેવાતા સ્થપતિઓ મીઝ વાન દર રોહ (અને પરંપરાથી આડું મોઢું કરી બેઠેલ) ફ્રાન્કલોઈડ રાઈટે કંઈક આવી જ દુનિયાની કલ્પના કરી હશે ને એય એમના જીવતા જીવત થયું. દુનિયાની ઉત્તુંગ ઇમારત 'સિયર્સ ટાવર'માં માનવીના રહેઠાણને આભ ઊડે ત્યાં લગી ઉડાડવાનો મનસૂબો છે (બંગલાદેશના ઇજનેરે સ્પર્ધા જીતી એ રચ્યું-રચાવ્યું એમાં ય અજાયબીનો અંશ છે) હું રહું છું ત્યાંથી થોડે દૂર એક મકાનનું નામ છે : 'વન મૅગ્નીફીસન્ટ માઈલ.' દરિયા જેવા અફાટ ભાસતા મિશીગન સરોવરને કાંઠે હીરાકણી જેવી ઇમારતોનો ઢગલો અવકાશાશ્વો જેવો બિહામણો ય લાગે છે જો કે મીઝ જેવાએ ત્યાં મકાન ને માણસ વચ્ચે રસ્તા અને ઝાડને એટલા અંતરે રોપ્યા છે કે ઇમારત ક્યાં તો નીચેથી નજરે ચડે, ક્યાં તો દૂર સામેથી.

ન્યૂયૉર્કમાં આવું નથી. ત્યાં રસ્તાની પહોળાઈ પમાતી નથી ને ઝાડ વિનાની દુનિયામાં મકાનો આવતાં-જતાંને અને એકબીજાને ભરખે છે. (ભૌમિતિક સૃષ્ટિના સમર્થક, ચિત્રકાર મોન્દ્રિયાને બારીમાંથી ઝાડ દેખાતાં હતાં એને ટાળવા બેઠક બદલી હતી, યાદ છે?) એક વાવાઝોડે આ ઊંચાં આયુધો જેવી ઇમારતો કેવી ડોલશે, ધરાશાયી થશે એની કલ્પના રસ્તે ફરનાર દરેક જણ જાણે અજાણે ય કરી લે છે. સ્થાપત્યની શરૂઆત ને સમાપ્તિ બન્ને સિકલમાં થાય છે: નવી દુનિયા ઘડવાની ઉતાવળમાં સ્થપતિ-ઇજનેરને માણસની હસ્તીનો ખ્યાલ રહ્યો નથી. ઘડાય છે તે બધું વાપરનાર માણસને વધારે ને વધારે વામણો કરતું જાય છે. એ સિકલની નકલ આખી દુનિયામાં અવનવા રોગોની જેમ ફૂટી નીકળી છે: ઘેરઘેર, મજલે મજલે, બારીબારણે મોંદ્રિયાનની મોહિની પ્રસરી છે. કહે છે કે અંગ્રેજ રાજકુમાર ચાર્લ્સે સ્થપતિઓની સભામાં એવું કહેલું કે નવા સ્થપતિઓએ લંડનનો સર્વનાશ કરવામાં નાત્ઝીઓને હરાવ્યા છે: નાત્ઝીઓએ આદરેલા વિનાશે જમીન મોકળી કરી, નવા સ્થાપત્યની કુરૂપ રચનાઓએ તો શહેરને ભરી દીધું છે! આપણે ત્યાં ય સમજદાર લેખાતા કોરિયા-દોશીએ વિદેશી સ્થાપત્યની થાપણ આ ગરીબ દેશમાં ઊંચે મૂલે રોકી છે. એક ચંડીગઢના પડઘા ગામેગામ પડ્યા છે જેણે આ દેશના પર્યાવરણને પ્રતિકૂળ સિમેન્ટ અને સ્ટીલ સિવાય બીજા કોઈ વિકલ્પ રહેવા દીધા નથી. હમણાં જ દિલ્હીના કનૉટ પ્લેસમાં કોરિયાએ એક રાક્ષસી ઇમારતનાં પડખાં કાચમાં મઢ્યાં છે ને બાજુમાં એક અર્થહીન, તોતીંગ અટૂલી દીવાલની અસ્ત્રા જેવી ધાર કાઢી છે. બાજુના જંતરમંતરનાં ખગોળયંત્રોની સ્થાપત્યરચનામાંથી પ્રેરણા મેળવ્યાનો સ્વાંગ ધરી પોતાના મહાકાય કદથી એ માત્ર જંતરમંતરને વામણું જ નથી કરતી, પોતાનો લાંબો પડછાયો એના પર ઢાળી, સૂર્ય અને છાયાના પ્રમાણુ પરથી કરાતી ગણતરીનો હેતુ જંતરમંતરની રચનામાં છે તેને જ નામશેષ કરી નાખે છે. આ વિકારવૃત્તિનાં મૂળ શિકાગો-ન્યૂયૉર્કની સટ્ટાબાજી અને ધંધાની બેફામ વકરતી અસ્ક્યામતોની ઉથલપાથલમાં મળે. આપણે એ બધું સામટું ઉપાડી લાવ્યા છીએ.

શિકાગોમાં વસતી પ્રજા પચરંગી ને—કાળાં, ગોરાં, પીળાં, ચપટાં નાક ને ચિન્કી આંખોવાળા, ચટકમટક ને લઘરવઘર, ચીવટદાર ને ચૂંથાયેલા, માંજેલા મ્હોરાંવાળાં ને ગોબરાં લોકનો અહીં શંભુમેળો છે. સોવિયેત સંઘ પછી બીજા નંબરે આવતા લિથુઆનીઆનાં શરણાર્થીઓની, જપાની અને કોરિયનોની, વિએતનામી અને ભારતીય--સવિશેષ ગુજરાતી એમ જુદી જુદી વસાહતો છે,

વાડા છે, 'ઘેટો' છે. ગોરી પ્રજા ઘર ને દુકાન બધું સાચવી સાચવીને ગોઠવે છે: રાચરચીલું, લૂગડાં, વાહનવ્યવહાર બધે એ સાચવણી, ક્યાંય ચૂક નહિ. જુવાન પ્રજાએ બંડ કર્યાં પછી પરંપરાગત હળવા રંગના પોષાકો રંગબેરંગી થયા છે: નવા વાયરે લઘરવઘર ને લફડફફડ, પહોળી બાંયો ને પાંયચા ને ઝાંખરિયા, જીંથરિયા વાળ પંકાય છે. રંગબેરંગી વાળને અવનવીન લટકણિયાં, વળગણિયાંવાળી 'પંક'શૈલીનાં વળતાં પાણી થયાં પછી સુંઘડતાનો આગ્રહ જાણે વધ્યો છે. કાળી પ્રજાએ આ બધા ફંદ હોંશે હોંશે અપનાવ્યા છે: પીળી પ્રજા ય એમાં ભળી છે. (ઘઉંવર્ણો દૂરથી તાલ દેખીને જ ઓડકાર ખાય છે) ધોળી પ્રજાને વાદે ધોળા દેખાવા વાંકડિયા વાળ સીધા કરાવવાનો વાવર છે. લુગડેલત્તે 'યૂપ'ની પ્રજા ધોળાથી ભાગ્યે જ જુદી પડે પણ આ તો બધો સંપન્નવર્ગ, કાળો, ધોળો કે પીળો એ સિવાયનાં બીજા ફેંકાય ને સબડે છે ઝાંપડપટ્ટી જેવા 'ઘેટો'માં. ગામની મુખ્ય બજારમાં ય ઘણીવાર વિરોધાભાસ જિરવી નહી શકનાર એકલવાયાં જણું અથડાઈ જાય છે. રસ્તાની લબકઝબક લાઈટ બોટવાય ને બેય બાજુ લીલી થાય તેમ સભાન-સભ્રાન્ત અવસ્થાનાં વચ્ચે ઝોલા ખાતા ચહેરા. બબડતા, બરાડતા, ગાતા, રડતા ટોળામાં અલપઝલપ વરતાય છે. ખરેખર તો એમ લાગે છે કે આખી પ્રજામાં એવું છટકાવવાની ઊંડી લાલસા છે. પણ છટકવાની એક મર્યાદા છે, એથી આગળ છટકે તો રોગ ને એવાને પ્રજા ઉચ્છિષ્ટ ગણી ફેંકી દે. છોકરો માઈકેલ જેકસન આ પાળેલ પાગલપણું ઉજવે ત્યારે લોક એનાં ઓવારણા લે. આ ચકચકિત, સુઘડ સ્વર્ગમાંથી નાસી છૂટવાની ઊંડી ભૂખ એવા તાયફા-તમાશામાંથી સંતોષાય, બધા નાસી શકતા નથી, હંમેશ માટે નાસી શકાતું ય નથી તેથી સમાજમા રહીને જ ખેલ કરવાનું પ્રજાને પાલવે છે. એમ જણાય છે કે આ, આવી પ્રજા, નિરાંતની નીંદ લઈ શકતી નથી. એ ઊંઘે છે તો ય ઉઘાડી આંખે સપનાં જુએ છે કે જોવા માગે છે. આધુનિક કળાની કહેવાતી 'અતિવાસ્તવવાદી' કળાએ એ દેખાડ્યું છે: આ સપનામાં બધાં જોડાયા છે કે જોડાવા માગે છે. અદ્ભુત ખેલ છે. સપનું જોનાર સપનામાં જાતને સપનાવતી જોતી નિરખે છે. (તારકોવ્સ્કીએ કળાકારના અભિશાપને આવી સ્થિતિમાં નથી કલ્પ્યો?) અદશ્ય અરીસા સામસામે ગોઠવી શીશમહલમાં જાતને સહસરૂપે ઉઘડાતી જોતી પ્રજા. એની સાહ્યબીનો પાર નથી. એણે બધું મેળવ્યું છે—જાતમહેનતે ને પ્રયત્ને, અને જાળવ્યું પણ છે. નાગરસંસ્કૃતિનો મોહક-વૈભવ દુનિયાની સામે ધર્યો છે. ન્યૂયોર્કના ડાઉનટાઉનમાં કે અહીંના વોબાશ કે મીશીગન રાજમાર્ગોમાં આ બધું ઊડીને આંખે-વળગે છે. દુકાનોની બારીઓના-ઠઠારાને આ પ્રજા રોજ ચાલતા ચાલતા

માણે છે : પછી ઘરના અંધખારણે ટીવીના ડબ્બામાં એનાં પ્રતિબિંબ પામે છે. એણે શું શું નથી મેળવ્યું ? આટલી છૂટ—મન ફાવે તેની સાથે સહચાર—સજાતીય કે વિજાતીય—કરવાની આઝાદી એના હાથમાં છે. છતાં દરેક જણનું એક ખાનગી ખોખું છે એમાં રહેવાનું એ આઝાદીનું લક્ષણ માને છે. તેથી બધું ફરી કરાવી દરેક પોતપોતાના 'ઘર'માં ગાયબ થવા તત્પર હોય છે. ઘરમાં સાથે રહેતા લોકે ય એકબીજાથી જુદું અસ્તિત્વ પામવા ઈન્તજાર હોય છે. સ્ત્રી પુરુષથી, બાળક માબાપથી, દરેકને પોતાની આગવી દુનિયા પાંમવા—પામ્યાનો ગર્વ છે. તેથી મિલન એ ઉપચાર, પ્રેમ એનો પ્રતિકાર ને ગાંડપણ મોક્ષના રસ્તા જેવા ભાસે છે. ખોખાં નહિ જિરવાતાં લોક હવાતિયાં મારે છે, આડેધડ વર્તી નાખે છે, ભારેલી વાસનાઓ ભડકાવે છે. છાપામાં બાળાએ બળાત્કાર કરનાર બાપને મિત્રની મદદથી ઠાર કરાવ્યાનો કિસ્સો રોજ ચર્ચાય છે. પાડોશી કહે છે તેઓ એ અનાચારના સાગરીત હતા પણ બીજાના જીવનમાં દખલ નહિ દેવાના નાગરિક શિષ્ટાચારને કારણે તેમણે એની વિરુદ્ધ આંગળી ઉઠાવી નહિ. કહે છે કે એકલા રહેતા પિતાપુત્રી પલંગમાં બેસી સાથે ટીવી જુએ તે અસામાન્ય ઘટના નથી. ટીવીના કાર્યક્રમોમાં અને જીવનમાં મમતા ને વાસના વચ્ચેની લક્ષ્મણરેખા ઝાંખી છે.

રસ્તે ચાલતાં લોક એકબીજાને જુએ છે—જોવા ઇચ્છે પણ સામાની દૃષ્ટિ મળતાં જ આંખ ફેરવી લે છે. દૃષ્ટિ માત્ર સામું નહિ જોતી દુનિયા પર ટકે છે. દુકાનોનાં રાચરચીલાં લોક મન ભરીને જુએ છે. એમાં ગોઠવેલાં મેનેકીન બીજાને જોવા માટે જ રચાયાં છે. મોટા ભાગનાં મેનેકીન કે ફેશન મોડેલ—સામે દૃષ્ટિ માંડતા નથી એનો ભેદ અહીં ઉકલે છે. પણ ઉઘાડી આંખે સપનું જોતી પ્રજા બાજુની આંખે જાતને જ જુએ છે. એ પોતામાં રમમાણ છે. રસ્તે ચાલતા બસમાં બેસતા કે ક્યૂમાં ઊભેલ દરેક જણ પોતાના શરીર, સ્વરૂપનો આગવો પરિઘ જાહેર કરે છે. બાજુની વ્યક્તિના શરીરનો, કપડાંનો કે પર્સનો છત્રીને સ્પર્શ સુધ્ધાં સ્વીકાર્ય નથી. બસમાં ચડતા—ઉતરતા આ બધાથી સચેત રહેવાનું મુશ્કેલ છે. તેથી અસ્પૃશ્યતાનો મૂંઝારો થાય તે સ્વાભાવિક છે. લોક બાજુમાં બેઠેલી વ્યક્તિના રંગ ને શરીરની ગંધથી, ઉચ્છ્વાસથી ય લજાય છે. એથી કપડાંમાં ઢગલોએક ગંધનાશક દવા નાખીને નીકળે છે. ખાણીમાં ય એવું, મોઢાની બદબૂ તે અક્ષમ્ય અપરાધ પણ અહીં લોક ઠપકો દેતું નથી; માત્ર ધૂતકારી કાઢે છે. ઉદાસીનતાનો અતિરેક એટલે અળખામણાં લોક જીવનમાંથી હદપાર.

એપ્રિલ–જૂન, જુલાઈ–સપ્ટેમ્બર ૧૯૮૮

૧૮મી મધરાત બોલરૂમ એપાર્ટમેન્ટ, હેફનર હોલ

મને રહેવા મળેલ આ ઓરડો વડોદરાના રેસીડેન્સીના રહેઠાણ (બ્રિટીશ રેસિડેન્ટના બિલિયર્ડ રૂમ) જેવો પહોળો, ઊંચી છતવાળો છે એમા પચાસના ગાળાની વર્તુળાકાર પોચી ખુરશીઓ ને નેતરની સોટીની નકલ કરતો છ ફૂટ લાબી ચન્દ્રાકાર દાંડીવાળો લેમ્પ છે બાથરૂમનુ એક બારણુ બાજુના રૂમને બધ રાખે છે ત્યા વિશાળ અરીસો છે પ્લેબોય બદશાહ હ્યૂ હેફનર આ ચાર મજલાના મકાનની ખાનગી જાગીર હુ ભણાવવા આવ્યો છુ તે સસ્થા આર્ટ ઇન્સ્ટીટયુટને ભેટ આપી ગયો છે પહેલા અહી ઓરડે ઓરડે રતિલીલા ચાલતી હશે કહે છે કે ગુપ્ત અરીસાઓ દ્વારા હેફનર દરેક ઓરડાના કાઉ સડકિયે બેસી જોતો હવે અહી પૂછડાવાળી નગ્ન લલનાઓ કે વાસનાથી લથ બથ આહ઼ો નથી લાકડે મઢેલા વિશાળ ઓરડાઓમા માત્ર મધ્યયુગના સુભટોના ખાલી બખ્તરો છે એ માળ પર વિદ્યાર્થીઓ રહે છે મહેમાન કળાકાર તરીકે મને રસ્તા પર પડતો એપાર્ટમેન્ટ મળ્યો છે રૂમમા મોટુ મસ ટીવી છે એમા હમ્ફ્રી બોગાર્ટવાળી 'કોન્ફલીક્ટ' નામની જૂની ફિલ્મ ચાલે છે અહી આ ડબ્બો ચોવીસ કલાક ચાલુ રહે છે એનો ઘાટ મોટો છે એટલે નજીકથી જોતા સિનેમાનો જ ભ્રમ ઉપજે હવે તો સિનેમાના પડદાને પહોચે એવા ટીવીસ્ક્રીન મળતા થયા છે, એ સિનેમાને વિધિસર દફનાવશે પછી હોલોગ્રાફી આવશે એથી આખ સામે ત્રિપરિણામી ભ્રમજાળ રચાશે પ્રેત સૃષ્ટિની જેમ ઘરમા નાટક ભજવાતુ દેખાશે લેઝર કિરણો વડે આવુ ઉઘાડી આખે સપનુ જોવાનુ સાર્થક થયા પછી લોક કેવા, કયા સપના જોશે ?

એપાર્ટમેન્ટની બહારની બારીમાથી મકાન ને રસ્તા વચ્ચેના લોખડી બારણા દેખાય છે, એની પાર છે ખડકેલી ગાડીઓની હાર મોટાભાગના લોક દુનિયાને મોટરગાડીના ડબ્બામાથી કે ઘરની બારીના ચોકઠામાથી જુએ છે આ બન્નેના કાચ બધ રખાય છે (કોઈ માથાફરેલ ગોળી છોડે કે ગાડોગરીબ ઝુમલો ફરી બેસે તો !) તેથી પેલી પારની હવા, ગધ-દુર્ગધ આ બાજુ પહોચતા નથી દેખાય ત નકરી આખે વરતેલી દુનિયા હેફનર હોલમા દાખલ થવા ત્રણ બ રણા છે, અધઉઘાડો લોખડનો ઝાપો, બીજો ઊભરે હાથે ખોલવાનો ને ત્રીજો જગી, લોખડની જાળીવાળો-કાચમઢેલો ત અદર બેઠેલો દરવાન દરેક આવનારનુ મોઢુ ચકાસી, ચાપ દાબી ખોલે ને દિવસમા ત્રણ દરવાન ચોવીસ કલાક ચોકી કરે, એની નાનકડી ઘોલકીમા ટીવી સ્ક્રીન પર મકાનના જુદાજુદા ભાગો પર ગોઠવાયેલા કેમેરા અદર દશ્યો દેખાડે તે એણે જોયા કરવાનુ હેફનરના અરીસાઓ પ્રતિબિબ પાડતા હતા તેવી પાથરી લીધા એમા

દેખાતી નહિ હોય પણું પરસાળમાં ભટકતો ઉંદર પણ એમાં પકડાય. અહીં સલામતી, સુરક્ષાની વ્યવસ્થા ભારેખમ. ઘરમાં કે બહાર સંભાળીને રહેવા-ફરવાનો સબક બધા ભણાવે છે. સાંજ પછી એકલા ફરવું જોખમ ગણાય છે: અમુક વિસ્તારોમાં ઢૂકવાય ઘણા તૈયાર નથી. ગોરી પ્રજાઓ સિવાયનાં અન્ય વાડાઓ ભયાનક હોવાનો પ્રચાર પણ વારંવાર સંભળાય છે. હજી અહીં અલકાપોનેના ભૂત જેવી ટોળીઓ બેફામ ગોળીબારની રમઝટ બોલાવે છે. તેવા ખબર ટીવી પર આવ્યા કરે છે, પણ એમાં હવે માત્ર શિકાગો જ મોખરે નથી. આપણો ભારતીય-ગુજરાતી સમાજ દીવાન (અથવા Devon)માં વસે છે. ડાઉનટાઉનમાં એમની બહુ હાજરી દેખાતી નથી.

૧૬મીએ ઇન્સ્ટીટ્યુટના સભાગૃહમાં મારે મારું કામ જાહેરમાં દેખાડી વ્યાખ્યાન કરવાનું હતું તેનાં નિમંત્રણો મારા અહીં આવવાના કાર્યક્રમના પ્રયોજક બાર્બરા રોસ્સીએ અનેક ભારતીય અને મુખ્યત્વે ગુજરાતી સાંસ્કૃતિક મંડળોને મોકલ્યાં હતાં પણ એના પ્રતિભાવરૂપે આવ્યો એક જણ અને તે ય વડોદરાની કળા-સંસ્થાનો વિદ્યાર્થી જ. પરંતુ સભાગૃહ ભરાયું હતું. શિકાગો યુનિવર્સિટીમાંથી (હાલ નિવૃત્ત) મિલ્ટન સિંગર ને એ. એમ નઈમ તેમજ કોલમ્બીઆ કૉલેજના જોન અર્ડમાન (એમણે ભારતીય સંગીતની 'પેટ્રોનેજ' પરંપરા પર મહત્ત્વનું પુસ્તક પ્રગટ કર્યું છે અને હવે ઉદયશંકર પર બીજું તૈયાર કરી રહ્યાં છે), તેમજ મસૂરીમાં ઉછરેલા, મિત્ર કેરી વૈદ્ય પાસે ભણેલા કલાવિદ્ વૂડમેન ટાયલર પણ હતા. કવિ રામાનુજન્ હાર્વર્ડ ગયા છે પણ અગાઉ મળી ગયા ત્યારે સુરેશભાઈને ને શાંતારામ સબનીસને સ્નેહપૂર્વક યાદ કર્યા હતા. અજાણ્યા ભારતીય કળાકારનું કામ જોવા કે એને સાંભળવા કોણ આવશે એની આશંકા ખોટી પડી: પ્રશ્નો પુછાયા: ભારતીય સંસ્કૃતિ, આધુનિક કળા-પરિવેશ વિશેની જિજ્ઞાસા પ્રગટ થઈ. સિંગર સ્નેહપૂર્વક પોતાનું પુસ્તક ભેટ આપી ગયા તે બધું સંભારણા રૂપ બની ગયું છે.

૧૯મી સવાર

હેફનર હોલવાળા રસ્તાથી બે ગલી દૂર વિશાળ, દરિયા જેવું મિશીગન સરોવર છે. દોડતા, માછલી પકડતા, સ્કેટીંગ કરતા, ચેસ રમતા લોક. સરોવરના ચોખ્ખા ભૂરા પાણી પરની ઠંડી 'દરિયાઈ' હવામાં પાંખ ફૂંકતાં જલપંખી, એકાદ કથ્થાઈ પતંગિયું, કિનારાના છીછરા પાણીની લીલી પારદર્શિતા પર ઉડાઉડ. ઝીણાં ઘેરાં સિકામોર, ધોળાં બર્ચ ને ઓકનાં વૃક્ષ. ભીનું ભીનું, ટાઢું ઘાસ ને વચ્ચે કોરી પગથી. કાંઠો કોંક્રીટથી બાંધેલો છે તેનો છેક પાણીમાં

ધોયાતો સોયા જેવો છેડો અહીંથી પાણી પર શિકાગોની મહાકાય ઇમારતો પરીકથાના પ્રદેશ જેવી ભાસે છે બધા મકાન ઉજળા, ઈસ્ત્રીદાર પણ અહીં સરોવરના એક ખૂણે જુદુ દૃશ્ય છે પ્લાસ્ટીકના ગ્લાસ, બાટલીઓ, થેલીઓ, ડબ્બા ડુબલીનો કચરો પાણી પાસેની હીવ સે એકઠો થયો છે તેને પાણી પાછો જમીન પર ઠેલે છે અહીં કચરાનો, એઠવાડનો, વપરાયેલી ઘરવખરીનો જથ્થો એવડો મેટો થાય છે કે અમેરિકી પ્રજાને એનો નિકાલ કરવાની મોટી સમસ્યા છે વણવપરાયેલા કે અધવપરાયેલા ખોરાકના ડબ્બા એકાદ ગામ કાઢી નાખે તેમાંથી ભારતના આઠ દસ ગામની ભૂખ ભાગે ને ઈથિયોપિયાનો દુકાળ દમાય એમણે ફેંકી દીધેલી ઘરવખરી અન્ય પ્રદેશોમાં ગચરચીલાની જેમ વપરાય પણ આ બધુ ત્યા પહોચાડે કોણ? ખોરાકનો ને વપરાશની વસ્તુઓનો બેફામ બગાડ કરવાનુ કેમ અટકાવાય? પ્રશ્ન છે જગાનો, કહે છે કે ફેંકાય છે તટલો કચરો બહાર જાય નહિ તો ઘરો ઊભરાઈ પડે, લોકને રહેવાનુ ભારે પડે પ્રકાશકો ધડાધડ પુસ્તકો બહાર પાડતા જાય તે તરત ઊપડી જાય તો ઉત્તમ નહિતર એને વગે કરવાની મોટી માથાકૂટ આ જથ્થો એ જગાના અભાવે પસ્તીના ભાવે કાઢે તે આપણા જેવા દેશોમા ઠાલવીને દલાલો મોઘા મૂલે વેચે દરેક ઘરમા ને રસ્તે મોટા પીપડામા પ્લાસ્ટીકના કાળા થેલાવાળી કચરાપટ્ટીઓ—રસ્તે કૂડો નાખવાની મનાઈ છે કહે છે કે એકવાર કચરાના ડુંગરનો નિકાલ થયો નહિ તે વહાણભરીને એટલાન્ટિકની અધવચ ઠાલવવા મોકલ્યો પણ જે તે દેશની સરકારો દરિયા ને હવા પર કબજો જમાવતી હતી ત્યાના સંરક્ષણ દળોએ વહાણોને પાછા વાળ્યા સુધરાઈઓ માટે કચરો એ પહાડ જેવો પ્રશ્ન છે, કારણ કે આધુનિક પદાર્થોનો કચરો બાળી કે ઓગાળી શકાતા નથી ભૂમિ ને દરિયા વલોવી આપણે તેલ ને ગેસના ટાંકા ભર્યા, ચૂલા પેટવ્યા ને નવી ભાતના વર્ણસંકર (સિન્થેટીક) પદાર્થ બનાવ્યા એવા પદાર્થનો જે અવનવા રૂપ વિશ્વના ઘર બજારોમા 'પ્લાસ્ટીક' નામે ફરે છે તે અવિનાશી છે ખોરાક, ઊન, સૂતર કે કાગળ જેવા પદાર્થોના કૂડાને બાળીને ખેતર-ખાતરમા દાટી શકાય ને જીવનમા પાછુ ફરતુ કરી પુન પોષણ મેળવી શકાય તે સિન્થેટીકમા શક્ય નથી એને તો એ ગાળી એ જ રૂપે ઉપયોગમા લેવુ ઘટે માણસ અજરામર થતા થશે પણ એણે, એક અમર્ત્ય પદાર્થ જરૂર શોધી લીધો છે,

મારી બારીના કાચ ને જાળીમાથી ઝાડના પાનનો પુંજ હળવી હવામા મોટરગાડીઓના વહનથી ઊભા થતા વલયો દ્વારા-હલે છે સામે વિશાળ ઇમારત ને એમાના ઘર-બારીના રૂપ અંકાશ દસબાર ઈમારત દૂર છે ઝાડના પાંદડે તડકો ઝમે છે, બાયે ઘણી ઘેરાશ, છે, ટાઢક પીપીને પાંદડા ય ઘેરા થયા છે તડકામા

 એતદ્

પીળાશ ઓછી છે; પાંદનો લીલો તડકો ધોળે ઘૂંટયો લાગે છે. વડોદરામાં રેસિડેન્સીના બાર-બારણેથી યુનિવર્સિટીના મેદાનનાં ઝાડ-પાનનો રંગ આથી જુદો છે. ત્યાં પાંદડાં સૂકાં કે લીલાં ગેરુની છાંટશ્રી ધૂળે મઢેલા, તડકાની પીળચટી ઝાંયથી પોપટિયાં ને કોરાભૂરા આકાશની પડછે કાચી કેરીના લીલોતરા રંગની ઝાંયથી તરબતર હોય છે. એ અહીંની આંખને અજાણ્યું છે. અહીં વનસ્પતિની વાસે આછેતરી છે : ફૂલના ગુચ્છા ને બિછાતોમાંય મઘમઘાટ ઓછા તેથી ધોયેલાં લૂગડાં જેવા લાગે. ફૂલ પાંદડીઓ, ડાળીડાંખળાં ડાઘદૂધ રહિત, બાબરી પાડવા કાપ્યા હોય તેવા. આવું આમ તો ઘણા, આપણા દેશના બગીચે પણ દેખાય! પણ અહીં ધૂળ ઊડે નહિ ને વરસાદના છાંટણાં થયાં કરે, તાપ ઓછો એટલે બધું એકસરખું ગંધરહિત રંગનું ભાસે. સામે રસ્તા પર ચિનાર જેવું 'પ્લેન' વૃક્ષ છે: આમ તો ઘેરું, ટાઢું તરુવર પણ હમણાં તડકે એના પાંદડે હૂંફાશ સીંચી છે. એક લાંબી, કથ્થાઈ-ભૂખરી, એકરંગી, પટ્ટા વગરની ખિસકોલી (કે 'ચિપમન્ક') એની ડાળીએ ડાળીએ સરે છે. છેક છેડે કૂણાં ઝીણાં-લીલાં ફળ લાગ્યાં છે એને ઝડપી ફોલે છે ને કતરે છે. ઉઘડેલાં લીલાં ફળ ને ખિસકોલીના દાંત વચ્ચે થઈને આછેતરી ગંધની સેર મારા ફેફસાં પહોંચે છે ત્યારે આજની સવારનું શિકાગો મ્હોરી ઊઠે છે.

૨૦મી બપોર

ગઈકાલે પ્રકાશ દેસાઈ (ભીખુ પારેખ ગયા પછી મ. સ. યુનિવર્સિટીનાં કુલપતિ તરીકે જેમનું નામ બોલાતું હતું તે માનસચિકિત્સક) શિકાગોના 'ઇન્ડિયા ફોરમ' (જેના એક માજી સભ્ય સામ પિત્રોડા હવે રાજીવ ગાંધીના સલાહકાર થયા છે)ના મિત્રો સાથેની પાર્ટીમાં ડૉ. શિબન ગંજૂને ઘેર લઈ ગયા. પત્રકાર રાજીવ દેસાઈ, ધવલ મહેતાના ભાઈ અંગદ, કોન્સલ દિલીપ લાહિરી અને બીજા આવ્યાં હતાં. ગૂંજના ઘરની સાહ્યબી પરથી સંપન્ન ભારતીયોના જીવનવ્યવહારનો કાંઈક ખ્યાલ આવે. તળાઈઓ જેવા પોચા આખા ફરશને ઢાંકતા ગાલીચા, દેશીવિદેશી મદ્યની રેલમછેલ, ઘરેણાંથી લચી પડતી સન્નારીઓ. ખાણી પછી લાહિરીએ પંજાબની સમસ્યા છેડી ત્યારે મોકળા મને ચાલેલી બૌદ્ધિક ચર્ચામાં એ બધું વિસરાયું ને દેશથી દૂર વસેલા પણ ઘેર કાળજું મૂકી આવેલા ભારતીયોના જીવનની સંકુલ સમસ્યાઓનો થોડો પરિચય થયો. પંજાબમાં પ્રજા અને સરકાર ત્રાસવાદીઓ વિરુદ્ધ શું શું કરે તે એ જણાવી લાહિરીએ હાજર મિત્રો ને સિક્ખોને ભારતીય જીવનપ્રવાહમાં પાછાં આણવાં શું કરવું, દૂતાવાસ એમાં શો ભાગ ભજવે એવા પ્રશ્નો પૂછ્યા.

સામેથી ધીમે ધીમે આકરા પ્રશ્નોની ઝડી વરસી, ચર્ચામાં ઉગ્રતા આવી. સરકાર ઇન્દિરા ગાંધીની હત્યા પછીના સિક્ખ-સંહારની વિગતો પ્રજા સમક્ષ રજૂ કરી ગુનેગારને નસ્યત દેવાની પહેલ કેમ નથી કરતી, સરકારનાં સૂફિયાણા વિધાનોમાં સિક્ખો તો શું કોઈ વિશ્વાસ કરતું નથી ને જાતિવાદના સંહારકાંડોમાં પંજાબને પંપાળવાના જેટલા પ્રયત્નો થાય છે તેથી અડધા પણ મીરત, મલ્લિયાના અને અમદાવાદ વેળા કેમ નથી થયા કે થતા એવા કાંટાળા પ્રશ્નો ઊઠ્યા. દિલ્હીના સિક્ખ-સંહારમાં હજાર-બે હજાર મર્યાનો આંકડો એંશી કરોડની વસ્તીવાળા ભારતમાં કેવો જૂજ ગણાય તેવી જૂના સરકારી પ્રતિનિધિએ કરેલી દલીલથી દૂતાવાસે સિક્ખો ઉપર ત અમેરિકા વસેલી ભારતીય પ્રજાનો કેવો રોષ નોતર્યો હતો તેને યાદ કરી કેટલાકે સરકારને ભાંડી. બાર વાગ્યા સુધી ચાલેલી ચર્ચામાં મોટાભાગના પુરુષો જોડાયા હતા. કોઈકે સરકાર સુવર્ણમંદિરને ભ્રષ્ટ કરવા બદલ નીચું માથું કરવા કેમ તૈયાર નથી તેવો સીધો પ્રશ્ન પણ પૂછ્યો. એક વાર લાહિરી સરકારી નિષ્ફળતાનો સ્વીકાર કરી શક્યા હતા તે એમની વૈયક્તિક મોટપનું દ્યોતક હતું. દાક્તર, એન્જિનિયર ને એવા વ્યવસાયી સામાજિકરાજકીય સમસ્યાઓ તટસ્થતાપૂર્વક છણવાની બૌદ્ધિક સજ્જતા ધરાવે છે તે જાણવાનો પણ સુખદ અનુભવ હતો. આપણે ત્યાં તો મુઠ્ઠીભર પત્રકારો-બૌદ્ધિકો ને વિશેષતઃ ડાબેરીઓ સિવાય જાતિવાદથી પર એવા વર્ગનો શિક્ષિતોમાં કેટલો અભાવ છે તે પણ સખેદ યાદ આવ્યું.

મધરાત પછી પાછા ફર્યાં ત્યારે રસ્તે ખુલ્લા પ્રાગ્ય-પ્રદેશની હવાનો ઠંડો ચમકારો હતો. મારીલો લંગીનો સહજ પ્રવાસ કરતા અમેરિકનોની જેમ પ્રકાશે મુબારક બેગમ, ઈકબાલ બેગમની ગઝલોની કૅસેટ વગાડવામાં અને વડોદરામાં ભણતર દરમ્યાન 'ક્વૉલિટી' રેસ્ટોરન્ટમાં ગાળેલા સમયની યાદ તાજી કરવામાં પૂરો કર્યો ત્યારે ય મન વિચારોથી તરબતર હતું. પ્રકાશને ઘેર વળી કલાકેક વધારાની ચર્ચા ચાલી. બીજે દિવસે 'દિવાન'-ભારતીય વસાહતમાં જતા, ગઈરાત્રે મળી નહોતી તે હંસા દવેના 'સેક્સી' સ્વરવાળી કૅસેટ પ્રકાશે શોધી કાઢી. મિશીગન સરોવરના પાણીનો પટ્ટો, ઊંચી ઈમારતોનો ખડકલો ને પૂરપાટ જતી ગાડીમાં ઝીણા-તીણા નાગરી લહેકવાળો, બનાવટી પદરચનાને વાગોળતો ગાયિકાનો સૂર, બે વિરોધાભાસી દુનિયાને વાઢતા ધામો મન રમતું કરી ગયો. 'દિવાન'માં દેશી પ્રજાએ થાણાં કર્યાં છે : કહે છે : પહેલાં અહીં યહૂદી વેપારીઓનું રાજ હતું. ગુજરાતીઓએ એમને તગડ્યા છે ને આખે રસ્તે દેશી મસાલા ને અનાજ, લૂગડાં ને ખાણીપીણીની પેઢી ખોલી બધું ઇલેક્ટ્રોનિક્સ ને અન્ય જણસો સાથે વેચાવા મૂક્યું છે.

૨૭મી પાકયુલા બિલ્ડીંગ, બપોરના બાર.

અહીં બધા અનુસ્નાતક વિદ્યાર્થીઓના સ્ટુડિયો છે તેમાંનો એક મને મળ્યો છે ચિત્રકામ કરવા. આજે બપોરે નીકળી આવ્યો છું. શાહી અને એક્રોલીક રંગો લઈ ચિતરવા મથામણ કરું છું. સમય ઓછો છે, બે અઠવાડિયામાં શિકાગોમાંથી નીકળી જવું છે, એટલે ઝટ પૂરું થાય એવું કાંઈ કરું એમ ધારી થોડું દોરું છું, થોડું રંગું છું.

યૂરોપ–અમેરિકાની હવાની તાસીર આપણા દેશથી કેટલી જુદી છે તે ટાઢ ખમ્યા વગર ખબર ન પડે. અહીંનાં ઉનાળામાં ય આપણા શરીરનું ઉષ્ણતા-માન ઝડપથી વધતી-ઉતરતી ઠંડી પારખવા નિરમયું નથી. ઘણીવાર પારો અચાનક ઉતરવા માંડે ત્યારે ઠંડી છેક હાડ લગી ઉતરે. એ સમયે ખાધાપીધા વગર ટકાય નહિ. વધારાનાં કપડાંનો ભાર તો વેંઢારવો જ પડે. આપણે ત્યાં ઉનાળે એકાદ ટંક ઉપવાસ થાય તો કદાચ યાદે ન રહે: અહીં ખાવું, પ્રવૃત્ત રહેવું ને ફરી ખાવું એવો શરીરનો ક્રમ છે. ટાઢ આળસ માટે અવકાશ રહેવા દેતી નથી, બેસી રહેવાનો, પડી રહેવાનો આપણો રાષ્ટ્રીય અધિકાર તો અહીં ક્યાં તો ખુલ્લા તડકે કે ઊંચા ઉષ્ણતામાને ગરમીનું યંત્ર ચાલુ રાખીને જ પમાય. બધાને એ સાધ્ય નથી. વળી ઠંડી ને એકલતાનો મેળાપ કાતિલ છે. અહીં રવિવારે ક્યાંય જવાનું ન હોય ને એકલતામાં ઠંડી ચડે તો દુનિયા અકારી થાય. આપણે ત્યાં ખૂણે ખાંચરે રહેતા ગરીબગુરબા અહીં ખુલ્લામાં ઝાઝાં ટકે નહિ. રસ્તે પડેલા, રવડતા લોક ઠૂંઠવાઈને એઠવાડ ભેગા ઉઘલી જાય.

રાતની બસમાં એક કાળો આધેડ વયનો પુરુષ કાને ઈયરફોન નાખી જોરથી સંભળાતા જાઝના તાળોટા પાડી તાલ પુરાવતો હતો. કાનમાં ફૂંકાતા સંગીતના ગાયકની ઢબે હાથમાં માઈક ઝાલ્યાનો ઢોંગ કરી એ બરાડા પાડતો હતો 'સ્ટે ઓન...સ્ટે ઓન...', આગળપાછળની બેઠકો હાથપગ પછાડી ધમધમાવતો હતો: એકાન્તમાં ખૂંપેલા આવા કેટલાય છટકી જવા સંગીતના કૂવામાં હવાતિયાં મારતા હોય છે એમને જોઈને કોઈનું રૂંવાડું ફરકતું નથી.

ન્યૂટન સેન્ટર, ૧૪મી ઓક્ટોબર

આમ ને આમ પાંચ અઠવાડિયાં શિકાગોમાં ક્યાં વીતી ગયાં તેની ખબર પડી નહિ. આર્ટ ઇન્સ્ટીટયૂટ ઓફ શિકાગો જૂની સંસ્થા છે, એમાં ચિત્રકળા, શિલ્પ વગેરે ઉપરાંત સિનેમા, ટેક્સ્ટાઈલ, મીડિયા વગેરેના વિભાગો છે, પણ આપણા ત્યાંના જેવા વિભાગો વચ્ચે વાડા નથી. વિદ્યાર્થી જુદા જુદા વિષયો એક સાથે ભણી શકે છે. શિક્ષકો અઠવાડિયામાં પાંચ દિવસ દરરોજ આઠેક

કલાક ભણાવે તે અપેક્ષિત છે. વિદ્યાર્થીઓને મેં ટાઈમ ગનો સમય ભણતરની –ચિત્ર શિલ્પ, કળાના ઇતિહાસની–તૈયારીમાં ગાળવો પડે છે. આપણી જેમ નવરાશે ચિતરવાની જોગવાઈ નથી. જાતે ભણતા અથવા ભણ્યા પછી જાતે રોડી લેતા વિદ્યાર્થીઓ માટે તનતોડ મહેનત કર્યા સિવાય છૂટકો નથી માબાપ છોકરાંને 'ઝાઝા' પાલવતાં–પાલવી શકતાં નથી. મારા સંપર્કમાં આવ્યા તેમાંના ઘણા વિદ્યાર્થીઓ નોકરી–મજૂરી, સફાઈકામથી માંડીને કારકૂની કરી ભણતા હતા

મહેમાન કળાકાર તરીકે મારે ત્રણ દિવસ ઇન્સ્ટીટ્યૂટમા હાજરી આપવાની હતી સમય પણ મને અનુકૂળ ગોઠવેલાં. જે વિદ્યાર્થીઓ મારી પાસે શીખવાની અપેક્ષા રાખતા હોય તેમને માટે સંસ્થાનો ત્રણેય જુદાં જુદાં મકાનોમાં જાહેરાત મૂકાઈ હતી તે પ્રમાણે મેં ક્રમશ અનુસ્નાતક અને થોડા બીજા વર્ગોના વિદ્યાર્થીઓના સ્ટુડિયોમા પ્રવેશ કર્યો. ભણાવવું સાર્થ તેટલું જ નિરર્થક. તાજા મિજાજના, નવકળાકારના ઉન્મેષયુક્ત ચિત્રોમાં પ્રવેશતાં, અનુભવે સુકાયેલ મનને તાજગી મળે એ સ્વાર્થ. બીજાની દુનિયાને માથે ઓઢી, એની સમસ્યાઓમા રમમાણ થવામાં આપણો જીવ નિચોવાય, ખર્ચાઈ જાય તેનો વસવસો પણ ખરો. અહી અમેરિકા સિવાયના દેશોના ખૂબ વિદ્યાર્થીઓ છે જાપાન, કોરિયા, આયર્લેન્ડ, ઈંગ્લેન્ડ, પનામા, એલ સાલ્વડોરના છોકરા–છોકરીઓ એમના ઘરબાર-સંસ્કાર છોડી આ નવી દુનિયામા આવ્યા છે. ઇન્સ્ટીટ્યૂટમા કોઈ ચોક્કસ કળાનો વાવર નથી. 'આંતરરાષ્ટ્રીય' કળાપ્રવાહોમાં આવેલી મંદીના પડઘા અહી બરાબર સંભળાય છે. ન્યૂયોર્ક જેવા કેન્દ્રે અમેરિકાના બીજાં શહેરોની કળાને કેવી હડપ કરી લીધી હતી તેનું સરોષ વર્ણન શિકાગોનો કળાકારવર્ગ કરે છે. હવે ન્યૂયોર્કનાં વળતા પાણી થયા છે ત્યારે શિકાગોના 'ઈમેજીસ્ટ' કળાકારોની ફરી પહેચાન થઈ છે, ખ્યાતિ વધી છે. બાર્બરા રોસ્સી, રે યોશિદા કાર્લ વીરસમ, ક્રીસ્ટીના રેમ્બર્ગ જેવા ઇમેજીસ્ટ કળાકારો ઈન્સ્ટીટ્યૂટમા ભણાવે છે રોજર બ્રાઉન અહીં ભણેલા પણ ભણાવવા ઇચ્છતા નથી. એમના ચિત્રો ઊંચે ચડયા છે એડ પેસ્કેએ તો શિકાગો ત્યજી ન્યૂયોર્ક સાથે છેડા બાંધ્યા છે. હું પાંચ અઠવાડિયાં રહ્યો તે દરમ્યાન મોટા ત્રણેક પ્રદર્શનોમાં શિકાગોના વિખ્યાત કળાકારોનાં ચિત્રો જોવા મળ્યા અને ઘણી આપલે થઈ. એક વિષયમાં વડોદરા–શિકાગો કળાકેન્દ્રોથી દૂર હોઈ, પોતાના પરિવેશના ચિત્રણને પોષે છે તે વાતે સમાન ભૂમિકા ઊભી થતી લાગી. આપણે ત્યાં જોકે પરિવેશનો માનવીય સંદર્ભ પ્રેરણાસ્રોત છે અને એનાં રૂપ કળાકારોએ સ્નેહ-

પૂર્વક, સમીપ જઈને આલેખ્યાં છે. શિકાગોની કળામાં પરિવેશનાં થોડાં વસ્તુલક્ષી, અદકાં પણ આંધાં; આધુનિકતાના જાણીતા અભિગમોના પરિઘમાં રમતા દેખાય છે. ક્યાંક ચિતરવાની પદ્ધતિનું જોર, ક્યાંક અમૂર્ત ને મૂર્તની જીભાજોડી તો બીજે અમેરિકી અનુભવને માણવા–વખોડવાની બેધારી રચના પેશ્કે માણસના માથાના મહાકાય ફોટાને તેજાબી રંગે લીલા-નારંગી પટ્ટામાં આલેખે છે. રે યોશિદા મૂળ જાપાની, (એમનો પરિચય 'શિકાગોના સુબ્રહ્મણ્યન્ (મણિ) તરીકે કરાવવામાં આવ્યો હતો!) હવાઈથી શિકાગો વસેલા તે લિપિનાં રૂપે માણસ મઢે છે. કાર્લ વીરસુમ 'અમેરિકન' ચહેરાઓ, જાહેર સંજ્ઞાઓ અને લોકભોગ્ય કળાનાં ચટાપટાના ખેલ ખેલે છે. એમાં રમૂજ સાથે સર્વસામાન્ય કળાવૃત્તિને માણવાનાં નિરાળાં લક્ષણ છે. ક્રિસ્ટીના રેમ્બર્ગ તંગ, તાણેલાં વસ્ત્રોમાં બાંધેલા શરીરનાં રૂપ રિચાર્ડ લિન્ડનરની અદાથી, પણ આગવી (નારી?) સંવેદનામાં મઢી ચીતરે છે. રોજર બ્રાઉને શિકાગો ને અમેરિકાનાં બહુમાળી મકાનોમાં વસવાના ભયાનક ઓથારને વાર્તાચિત્રોની જેમ આલેખ્યો છે. છાપાંની ચિત્રવાર્તાઓ અને કટાક્ષચિત્રોનો સમન્વય કરી એણે કાળી રેખાઓમાં રમકડાના મ્હેલો જેવી ઇમારતો ને ઢીંગલાનાં પડછાયા જેવા માણસો (છાયાચિત્રો જેવા જ) આલેખ્યા છે. આવી છાપેલી લાગતી આકૃતિઓની પડછે એણે ભીના રંગ ઢોળી, વાદળાં ને જમીનનાં ભાતીગળ અર્ધ ગોળાકારો દોર્યા છે. આ બધાંમાં નવી દુનિયા ને આધુનિક જીવનની ક્ષુલ્લકતા પર ખુલ્લંખુલ્લાં કે દાઢમાં રાખી કરેલાં વિધાનો છે જે ચિત્રોનાં શીર્ષકોમાં સ્પષ્ટ થાય છે 'રાઈઝીંગ એબવ ઈટ ઓલ'માં બહુમાળી મકાનો ઊંચાઈની હોડ બકતા દેખાય છે કે 'મીડનાઈટ ટ્રેમર'માં એ ઇમારતોનાં ખોખાંને ધરતીના ધ્રૂજારે પૂંઠાની જેમ પડતાં-ભીડતાં ને એમાં રહેનારાં વેંતિયા લોકને આ અજાયબ ઘટનાના સત્યાસત્યથી ભયભીત–ચકિત થતાં બતાવ્યાં છે. અમૂર્ત કળાની મશ્કરી એણે છોડી નથી. આધુનિક કળાના સંગ્રહસ્થાનના ઉદ્‌ઘાટન પ્રસંગે વિશાળ અમૂર્ત–'મીનીમલ' ચિત્રો જેવી દીવાલોની સામે ટીણુકા પ્રશંસકોને છાયારૂપે આશ્ચર્ય વ્યક્ત કરતાં દર્શાવ્યાં છે. રોજર બ્રાઉને 'પોપ' ચિત્રભાષા પ્રયોજી કરેલાં ચિત્રવિધાનો વડે ઘણાંનું ધ્યાન ખેંચ્યું છે ને એનું એક મોટું પ્રદર્શન વોશિંગ્ટનના હર્શહોર્ન સંગ્રહસ્થાનમાં યોજાયું છે. ભણાવીને પૈસા કમાવાની એને જરૂર રહી નથી: શિકાગો શહેર તેમ જ બાજુના મિશિગન રાજ્યના ગામડે એણે વિશાળ ઘર–સ્ટુડિયો લીધાં છે. જીમ નટ અને એવા બીજા કળાકારોમાં પણ નવા સમાજની વિકૃતિઓ પરથી ઉપજાવેલી આકૃતિઓ ભારોભાર દેખાય છે. અમુક રીતે જોઈએ તો એ બધાં કળાકારોમાં

અમેરિકી (અથવા વિશાળ અર્થમાં પશ્ચિમ યૂરોપીય) સંપન્ન સમાજની વિધા-કુવિધાઓ, વિશેષ કરીને વિકૃતિઓનું સજાગ દર્શન-વિવેચન છે. છતાં એમાઉના દાદા કે પછીના 'પૉપ' કળાકારોની જેમ વિદ્રોહ નથી : કળાકાર થોડા અંતરે બેસી આ બધા બેકનું વિશ્લેષણ કરતો હોય તેમ એ વિકૃતિઓને વાગોળે છે. બાર્બરા રોસ્સી એનો વિકલ્પ શોધે છે, ઝીણી સેવસળીઓ જેવા સર્પાકારોમાં એણે ભારત પ્રવાસ બાદ આપણી પારંપરિક સંજ્ઞાઓ અને યોગાસનો જેવાં રૂપોનો સમન્વય કરવા પ્રયત્ન કર્યો છે. આમાં આપણે ત્યાં ફાલેલી નવ-'તંત્ર' કળાની વાસ આવે પણ એ રહસ્યમયતાનો કે આધ્યાત્મિકતાનો ડોળ કરતી નથી એટલે એવા ભયસ્થાનમાંથી બચી જાય છે. એ બહુ જ ઝીણવટથી; ખૂબ કાળજીપૂર્વક કશાય ડાઘડૂઘ વગરનાં ચિત્રો-રેખાંકનો કરતી રહી છે અને એમાં એની નિષ્ઠા અને કુશળતા બન્ને પ્રતિબિંબિત થાય છે. ચિત્રોની આકૃતિઓમાં એક પ્રકારની ક્રૂરતા છે, શુષ્કતા ય ખરી તેથી પૂરા થયેલાં ચિત્રોને બદલે રેખાંકનોના દોરેલા-ભૂંસેલા આકારોમાં પ્રક્રિયાની સંવેદના વરતાય છે તે સ્પર્શે છે. શિકાગોની નવી પેઢીનાં ચિત્રકારોમાં ગ્રાં બેધાની આડકતરી અસર છે. પણ આકૃતિઓ સુરેખ અને સ્પષ્ટ હતી તેની જગ્યાએ ઢીલાશવાળી ને મોટા છેરકાથી રચાવા લાગી છે. આવી 'ઢીલાશ'વાળી ચિત્રભાષાનો વાવર 'ન્યૂ સ્પીરીટ' જેવાં પ્રદર્શનો બાદ આંતરરાષ્ટ્રીય કળાને લાગ્યો છે—જો કે એય હવે તો ઠંડું પડવા આવ્યું છે એ નવી ચિત્રભાષાનો ચતુરાઈભર્યો વિનિયોગ ઇટાલિયન ફ્રાન્ચેસ્કો કલેમેન્તી (જે કેલિફોર્નિયા ઉપરાંત મદ્રાસમાં પણ ઘર રાખે છે) એ કર્યો છે. એનાં ૭ વિશાળ ચિત્રો ઇન્સ્ટીટ્યૂટના મ્યૂઝિયમમાં હમણાં જ મુકાયાં છે : વિદ્યાર્થીઓ એ જોઈને પ્રભાવિત થયા લાગે છે, પણ કલેમેન્તીની સીધી અસર હજુ એમનાં કામમાં વરતાતી નથી. કદાચ એમના પ્રતિભાવો અહોભાવથી આગળ ગયા નથી. હું ભણાવવા ગયો તે જપાની વિદ્યાર્થી અમેરિકાની સ્વતંત્ર હવા ને કળાના નિર્બંધ વિકાસથી અત્યન્ત પ્રભાવિત છે; કહે છે કે ઘેર પાછા નથી જવું, ત્યાં બધું જૂનવાણી શૈલી છે, ત્યાં છૂટ નથી. એ આંતરરાષ્ટ્રીય કળાના પ્રવાહને આત્મસાત કરવા અડપલાં કરે છે, હવાતિયાં મારે છે. ઇન્સ્ટીટ્યૂટનું મ્યૂઝિયમ પશ્ચિમી વિશ્વના મહાન સંગ્રહોમાંનું એક છે, એમાં પૂર્વ રેનેસાંથી માંડી ઇમ્પ્રેશનીસ્ટ, પોસ્ટ ઇમ્પ્રેશનીસ્ટ સમયનાં જાણીતાં ચિત્રો છે (સ્યૂરાનું 'લ ગ્રાં ઝેત' ત્યાં છે) ભારતીય અને ચીન જાપાનના સંગ્રહો પણ છે. ત્યાં હમણાં 'એડો શહેરનાં સો દશ્યો'ની હિરોશીગેએ કરેલી લાકડછાપોનું પ્રદર્શન છે. જપાની વિદ્યાર્થી નાઓકોને લઈ પ્રદર્શન જોવા ગયો. અમેરિકાના અહોભાવ છતાં દેશી પરિવેશનાં ચિત્રો જોતાં એની આંખો ચળકી.

એક ચિત્રમાં બારણું લટકતો મહાકાય કાગળો ને એની આંખે ઉઘડતું એરો-ગ્રામ. બીજે લાકડે ચીરીને આલેખી તે વીજળીની ધારદાર રેખા આકાશને ચીરતી ઝળકતી હતી. ગજબ સંવેદના, આમ બધું ભાવહીન લાગે પણ રેખા તપાસો તો એના મરોડ વાળ જેવા રસાળ (અને તે ય છાપમાં !): એક રીતે બધું કઠણ કાળજે કલ્પેલું ને બીજી રીતે જોઈએ તો ઊર્મિના બુદ્‌બુદોથી સભર. તોખૂકો તરબોળ હતો. જાપાની જીવનનાં પાસાં દેખાડી એ મારો ગુરુ થયો. મેં એને ગેન્જીની વાર્તાઓનાં ચિત્રોની વાત કરી તો ખુશ થઈને બીજે દહાડે ગ્રંથાલયની લાયબ્રેરીમાં જોઈ આવ્યો. અમારી વચ્ચે સેતુ બંધાયો હતો. એનાં ચિત્રોમાં થોડી હળવાશ આવી હતી: પણ એમાંથી જાપાની કે અમેરિકી કે બેના મિશ્રણવાળી કઈ ચેતના પ્રગટશે તેવી વાત નહિ છેડવાનો અમારી વચ્ચે વણલખ્યો કરાર હતો. અમેરિકા–આશ્રિત ખોબા જેવડા પનામા દેશની જીસેલ 'પોપ' હવે કોલાજ–એસેમ્બ્લાજ કરતી હતી: એને ય અમેરિકામાંથી કશુંક ઘેર લઈ જવું હતું: જાસ્પર જોહ્‌ન, રોશેનબર્ગ વ. ના ચિત્રશિલ્પોની મોહિની અહીં ભલે લુપ્તપ્રાયઃ થવા આવી; જીસેલ એમાં તરબતર છે. પૂછતાં એ પનામાની પારંપરિક સંસ્કૃતિમાં ઊતરી પડી, બીજીવાર મળ્યાં ત્યારે સ્લાઇડ્‌સ, પુસ્તકો અને કાપડકટાઈના નમૂના લઈ આવી. મેં પણ ગ્રંથાલયમાં પ્રાચીન પનામાની શોધ આરંભી હતી ને કાપડ–કટાઈ ('મોલાસ')નાં ભાતીગળ રૂપ ને સોનાની મૂર્તિઓ જોઈ અંજાયો હતો. અહીં પણ ભારતીય સંવેદના સેતુ થઈ. એના મોટા એસેમ્બ્લાજમાં એ હિસ્પાની પરિવેશનાં અંગ જેવી લોઢાની જાળીઓ જોડતી હતી તે 'પોપ' કલ્પનાથી થોડું જુદું પડતું હતું. પણ જીસેલ માટે ય પનામા પાછાં ફરવાનું શક્ય નહોતું. કહે કે બાળપણનાં એ સંસ્કારો, હિસ્પાની ભાષાથી એ બહુ દૂર નીકળી ગઈ છે. આઈરીશ હેલન ઇન્સ્ટીટયૂટમાં સેક્રેટરી તરીકે નોકરી કરી ભણે છે: આયર્લૅન્ડમાં દુનિયા સાંકડી હતી: અહીં આવીને કાળા રંગે અર્ધ અમૂર્ત ચિત્રો કરે છે, પણ મૂંઝાયેલી છે. આયર્લૅન્ડની લોકકથાની વાતે ચડયા તો ઊંડી ઊતરતી ગઈ, દેશને જોવા દેશથી કેટલા દૂર જવું પડે? આપણે ય આપણા દેશને પરદેશ જઈને પાછો નથી પામ્યા ?

કોઈ પણ કળાશાળા પાસે આ ઇન્સ્ટીટયૂટ જે વડો મોટો કળાસંગ્રહ હોય તે જાણમાં નથી. એક બાજુ શિક્ષણ સંસ્થા અને બીજી બાજુ સંગ્રહસ્થાન: વિદ્યાર્થીઓ, શિક્ષકોને સંગ્રહસ્થાનમાં નિર્બન્ધ પ્રવેશવાની છૂટ. મને ય એવું આઈડેન્ટીટી કાર્ડ મળ્યું હતું તે સંગ્રહસ્થાનમાં પ્રવેશતા પહેરવું પડે. સંગ્રહસ્થાનના ચોકિયાતોએ કોઈ ભારતીયને આમ નિર્બન્ધ પ્રવેશતો જોયો નહિ હોય:

મને બેથી ત્રણ વાર મારું આઈડેન્ટીટી કાર્ડ ચકાસવા રોકેલો. 'સંગ્રહસ્થાનનો ખજાનો અમૂલો હતો ખાસ કરીને આધુનિક કળાનો. મોનેનાં એક જ સ્થળે બેસી બદલાતા, પ્રકાશરૂપના છ દૃશ્યો, દેગાના જથ્થાબંધ રેખાંકનોમાં વ્યક્ત થતી ચિતરાતા મનુષ્યને નજીવા પદાર્થો પ્રત્યેની ભરપૂર કૂણી સંવેદના, પિકાસો, બ્રાક, સેઝાન્ન તો ખરા જ ને સાથે અમેરિકી ચિત્રકળાના વિશાળ ખંડો. એમાં ગ્રાન્ટ વૂડના 'અમેરિકન ગૉથીક' ચિત્રને તો એ દેશે રાષ્ટ્રીય પ્રતીક જેમ અપનાવ્યું છે. દેવળ સામે માનવદેવળ સમી જ્યૉર્જઈફ બેલડીના ચહેરાનેચર્યામાં નવી ધરતીમાં ફાલેલી અપુખ્ત પકવતાની ઝાંખી યુગે યુગે થાય એવી છે. પણ અમેરિકાને અંદરથી પામનાર તો એડવર્ડ હોપર. એના 'નાઈટહૉક' (નિશાચર)માં રસ્તાના ખુલ્લા પીઠાના લાંબા વિશાળ ટેબલ પર એક જણ પીવા બેઠો છે ને બીજા એક જોડાને દારૂ પીરસવા નોકર નીચો વળ્યો છે અહીં પીઠાની દુકાનના પારદર્શી કાચમાં ને સૂમસામ ગલીમાં એકલતાના ઓથાર છે. હોપરે મકાનોને તડકે કે વીજળીના પ્રકાશમાં હળવેક ધ્રૂજતા, ખાલીપાથી તરફડતા બતાવ્યા છે. ઇટાલિયન કળાકાર જ્યોર્જિયો મોરાન્ડીએ ટેબલ પરના બાટલામાં કંપિત માનવીય સંવેદનાને ઠાસી હતી તેમ હોપરે નવી ધરતીના ઘર, સિનેમા હૉલ, હોટેલ-મોટેલને પીડામાં એકલવાયા શેકાતાં માણસોને ઋજુ-રુક્ષ સંવેદનાપૂર્વક આલેખ્યા છે. જોસેફ કોર્નેલના પારદર્શી ખોખાંનો ઇન્સ્ટીટ્યૂટના સંગ્રહસ્થાનમાં આખો એક ઓરડો છે. એણે પોલ કલે ને એવા કળાકારોની વાટે, બાળક પોતાની અજાયબ દુનિયાના કબાટમાં પતંગિયા, વપરાયેલાં યંત્રોના ટુકડા, છાપાં ને પુરાણા નકશાઓ ભેગા કરે તેમ એક આખી સૃષ્ટિ ઊભી કરેલી. સ્વપ્ન ને સત્યની સીમારેખાઓ વચ્ચે ઝોલાં ખાતી દુનિયાના કેલિડોસ્કોપ કે અનેક સમયસ્થળમાં પરિભ્રમણ કરી શકાય એવા જાદુઈ ડબ્બાઓમાં એની દૃષ્ટિએ ખગોળવેત્તા-રસાયણશાસ્ત્રી-દરિયાખેડુ ને કવિના કલ્પનોને સાંકળ્યાં છે. ભારતીય કળાનો સંગ્રહ મોટો નથી. વિશ્વની કળાની હજારો રંગીન સ્લાઈડ્સના ભંડારમાં પારંપરિક ભારતીય કળાના બે ચાર ખાના મળ્યાં આધુનિકના નામે લગભગ શૂન્ય. ઇન્સ્ટીટ્યૂટમાં કળાનો ઇતિહાસ ભણાવનાર માઈકલ રાબે ભારતીય કળાના અભ્યાસુ છે કહે, પશ્ચિમી કળા સિવાય બીજું ભણાવવાની સવલતો ઓછી છે. એવા અભ્યાસક્રમો યે નથી (વડોદરામાં આપણે ભારતીય-એશિયાઈ કળા સાથે પશ્ચિમી કળાને ય ભણાવીએ છીએ એ યાદ કરતા સંતોષ થયો.) એનું કારણ સ્પષ્ટ છે. પશ્ચિમ સિવાયની અન્ય કળાઓ 'એથનીક' કળાઓમાં ખપે છે. એમનો આંતરરાષ્ટ્રીય કે મુખ્યધારાઓની કળામાં સમાવેશ નથી થતો. જો કે અમેરિકાની ઘણી વિદ્યાપીઠોમાં એશિયાઈ સંસ્કૃતિના અભ્યાસનાં આગવાં

વિભાગો છે. શિકાગો વિશ્વવિદ્યાલય તો એનું ધામ છે. પરંતુ સામાન્યતઃ જાણીતી કળાશાળાઓમાં પશ્ચિમેતર કળાઓનો અભ્યાસ દેખાવનો કે નહિવત્ હોય છે.

કવિ એ. કે. રામાનુજન્ શિકાગો વિશ્વવિદ્યાલયમાં વરસોથી ભણાવે છે. ત્યાં વેન્ડી ઓ'ફ્લેહર્ટી અને મિલ્ટન સિંગરની હાજરીએ અમેરિકા ને વિશ્વ સમક્ષ પારંપરિક અને સમકાલીન ભારતીય સંસ્કૃતિનાં દ્વાર પહોળા ખોલ્યાં છે. કોલંમ્બીઆ કોલેજના જૉન અર્ડમાનનો પણ એમાં સમાવેશ થઈ શકે. રામાનુજન હમણાં હાર્વર્ડ ભણાવવા આવ્યા છે. એમને પાંચ વરસ લગી સંશોધન કરવાનો મહામૂલો મેકઆર્થર પુરસ્કાર મળ્યો ત્યારે ભારતીય મૌખિક પરંપરા પર ધ્યાન કેન્દ્રિત કર્યું, હજુ એમાં પ્રવૃત્ત છે. કહે કે દક્ષિણ પ્રદેશ, વિશેષ તો કન્નડમાંથી મોઢે સચવાયેલી વાર્તાકળાનો ખજાનો મળ્યો છે એનું એક પુસ્તક થયું : બીજી ભાષાઓમાંથી ય મળે તો ભારતીય મૌખિક સાહિત્યનો સંગ્રહ કરવાની તક મળે. જીવ કવિના ને પરંપરાના દટાયેલા ખજાના શોધી, અનુવાદ કરી એનું હીર આત્મસાત કરવાની તાલાવેલી પણ એટલી જ. અધ્યાપનમાં પણ એટલા જ રત. કહે, અધ્યાપન કદી છોડયું નથી : અઠવાડિયામાં બે દિવસ ભણાવવા ત્રણ દિવસ વાંચે, સંશોધે અને બાકીના સમયમાં લખે, કવિતા ય. એમની કવિતા અનેક પરંપરાઓનાં પાણી પી પુષ્ટ થઈ છે. તમિળ –કન્નડ તો વારસાગત પણ અંગ્રેજીય એવી જ હૃદયગત. કહે અંગ્રેજી ને સંસ્કૃતે આપણી ભાષાઓને દૂબાડી ને ઢંવાડીય છે. એ બોલનાર ભારતની વસ્તીનો એક ટકો 'સાહેબ' 'બ્રાહ્મણ' વર્ગ–પણ એથી એને સાંવકી કે સવાઈ ન કરાય. અંગ્રેજીના કુઠારાઘાતથી એ અજાણ નથી, પણ એ દ્વારા વાંટે વિશ્વસાહિત્ય વહ્યું તે પણ કેમ ભુલાય ? કહે, કવિતાની ઘણી સચેતતા, સાહિત્યનાં મૂલ્યો એ પરંપરાએ શિખવાડયાં અને આપણી નિદ્રાશીલ ગ્રંથિઓને જાગ્રત કરી તે ભારતીય સાહિત્યને ઉપકારક જ હતું. પોતે ઠાવકી, સુવાચ્ય અંગ્રેજીમાં વેધક કવિતા લખે છે ને તમિળ, કન્નડ કાવ્યના વિરલ મોતીને અંગ્રેજીમાં ય અકબંધ રાખી શકે છે તે નાનીસૂની સિદ્ધિ નથી. મૂળ કાવ્યના અર્ક ને ચેતનાને અનુવાદમાં જાળવવા એ છૂટ લેતા હશે, પણ જાણકારો કહે છે કે એમના શબ્દો મૂળની પડખોપડખ જ હોય છે. કનિજીવ પચીસેક વરસથી શિકાગોમાં વસ્યો છે : કહે કે અહીં આવ્યો ને રહી ગયો. અહીં રહેવા–નહિ રહેવાનું કોઈ કારણ સૂઝતું નથી. વિદ્યાવ્યાસંગ ને ઉત્સાહી વિદ્યાર્થીઓ, સાથીઓવાળા વાતાવરણમાં એ પ્રેરકપુરુષ જેવા છે. શિકાગોમાં તમિળ વ. તેમજ સંસ્કૃત ભણનારો

અમેરિકી વિદ્યાર્થીઓનો વિકસતો વર્ગ છે. (સી. એમ. નઈમને કારણે ઉર્દૂ-હિન્દીનો અભ્યાસ પણ વધ્યો છે.) આ જોતાં ભારતમાં આપણા સાહિત્યના અભ્યાસ પ્રત્યેની દયનીય ઉદાસીનતાનું દુઃખ થયા વિના રહેતું નથી. રામાનુજન્ કવિતા બહુ લખતા નથી. એકલદોકલ કવિતા છપાવવાનો ય મોહ ઓછો : કહે, ચારપાંચ વરસે પૂરતાં કાવ્યો થાય ત્યારે સંગ્રહ કરું. શબ્દ કાગળ પર પડતાં છપાવવા જેવો થતો નથી. 'સાહજિક' કવિતા મને હજી સમજાઈ નથી. શબ્દ વારંવાર ગુંજે, એનું મનન થાય અને મ્હોરે, કાગળ પર ટપકાવાય, બીજા પાસે વંચાવાય ને ચાળીસવાર બદલવો પડે ને બદલાય તો જ કવિતા થાય. એમ ને એમ તરત સ્ફુરતી કવિતા કેમ છપાવાય ? લખવા ને છપાવવાના વ્યાપાર જુદાં છે. લખવું તે તદ્દન અંગત વ્યાપાર છે; છપામણી જાહેર. બંનેની જવાબદારીઓ જુદી. આવું આવું બોલ્યા. જીવ જરા ખળભળેલો લાગ્યો. (સાંભળ્યું'તું કે હમણાં જ પત્ની મોલીથી ફરી છૂટા થયા છે. સી. એમ. નઈમે પણ બીજીવાર છૂટાછેડા મેળવી એકલા રહેવાનું પસંદ કર્યું છે.) જો કે વાતચીતમાં શાંત ચિત્તે બોલતા રહ્યા. ભક્તિપરંપરાનાં કાવ્યોની વાત કરતા ઉત્તેજના આવી હતી એટલું જ.

મેડિસન ૨૩મી રાત

હાર્વર્ડમાં ફોગ મ્યૂઝિયમ છે. તેમાં ભારતીય પોથીચિત્રોનો અમૂલ સંગ્રહ છે. હવે એ નવા મકાન સેકલર મ્યૂઝિયમમાં મુકાયો છે. ભારતીય ચિત્રોનો રસિયો સંશોધક, લેખક સ્ટુઅર્ટ કેરી વેલ્ચ એ સંભાળે છે ને હાવર્ડમાં ભારતીય કળા ભણાવે છે. ગર્ભશ્રીમંત જીવ સાઠના પ્રારંભે રસાસ્વાદમાં એટલો ડૂબ્યો કે બધી મૂડી ચિત્રોમાં રોકી બેઠો. હાર્વર્ડનો સંગ્રહ એણે કર્યો-કરાવ્યો છે ને એમાં પોતાનો ખાનગી સંગ્રહ પણ મૂક્યો છે ગોતી ગોતીને એણે ચિત્રો લીધાં છે ને બધાંમાં અવનવાં રસકેન્દ્રો શોધી મોહિની પમાડે એવી ટિપ્પણીઓ લખી છે. પંચાશીના ભારતીય ઉત્સવ દરમ્યાન એણે ન્યૂયોર્કના મેટ્રોપોલિટન મ્યૂઝિયમમાં આપણી કળાનું અદ્ભુત પ્રદર્શન યોજ્યું હતું. એ પ્રદર્શનમાં પોથીચિત્રોની દુનિયામાં જાણીતા ને બીજાં બધાં રત્નો એણે ભેગાં કર્યાં ત્યારે વર્ષોની, ભારતીય સંવેદના સાથે હૃદયસંવાદ પામવાની સાધના પરિપૂર્ણ થઈ હશે. એ ચિત્ર જુએ ને વિચારી આંખે એના ખૂણેખૂણા તપાસે, ચિત્ર જૂનો મિત્ર હોય એમ એનાં રહસ્યોની પેટીઓ ખોલાવે ને લખે ત્યારે મરજીવાની સોગાદ જેવા હીરા ચિત્રોના તળમાંથી કાઢી લાવે. એની ચોપડીઓએ ઘણાને ભારતભણી વાળ્યા છે. (અમેરિકન મ્યૂઝિયમોમાં અને બીજે-માઈલો કલીવ-

લેન્ડ બીચ અને માર્ક ઝેબ્રોવ્સ્કી જેવા એના શિષ્યોએ સરદારી લીધી છે.) એને શુષ્ક-રુક્ષ, પુરાતત્ત્વવાદી સંશોધનનો રસમય વિકલ્પ એણે યોજેલાં પ્રદર્શનો ને પુસ્તકોએ પૂરો પાડયો છે. પરિચય પત્ર દ્વારા '૬૪માં ઈંગ્લેન્ડમાં ભણતો હતો ત્યારે કોટાનાં ચિત્રો પર નિબંધ લખતા, પૂછપરછ કરવા થયો હતો. વિક્ટોરિયા એન્ડ આલ્બર્ટ મ્યૂઝિયમના રૉબર્ટ સ્કેલ્ટને સરનામું આપ્યું હતું. પત્રવ્યવહાર પંદરેક વરસ લગી લગભગ અવિરત ચાલ્યો પણ મળવાનું થયું નહિ. પત્રોમાં અમે ખોલીય તેટલું બધું ખોલી નાખ્યું હતું. એની નજરે નવું ચિત્ર ચડે, લીલામમાંથી લઈ આવે ને ઘેર આવી રાત દિવસ જુએ, ચકાસણી કરે. (ઝીણીઝીણી વિગતોના ફોટા પાડી મોટા કરે) ને છેવટે પ્રેમમાં પડયો હોય તેમ ચિત્રનાં અંગેઅંગ, અથાક વર્ણવે. લખતા લખતા ચિત્રકાર ને ચિત્રપ્રેરક(કોઈક વાર રાજવી)માં પરકાયા પ્રવેશ કરતો હોય તેમ એમના અકળ સંબંધો ઉખેળે ને વારી જાય. ભારતીય કળાના વિદ્વાનો ત્યારે માત્ર સળંગસૂત્રી ચિત્રો તરફ જ ધ્યાન આપતા કે આપણા મ્યૂઝિયમો માટે એવું જ ખરીદતા. કેરી વેલ્ચે ચિત્રોના સ્રોત શોધવા અધૂરાં ચિત્રો ને રેખાંકનો વસાવી સંશોધનને નવો રાહ દેખાડયો. વિદ્વાનોને જૂનું તે સોનું તેથી અઢારમી સદી પછીનાં ચિત્રોની બ્રિટીશકાળે આવેલી ભ્રષ્ટતાની સૂગ. કેરી વેલ્ચે ઓગણીસમીથી માંડીને છેક વીસમી લગી લંબાયેલી પરંપરાની ચેતનાના બદલાતાં રૂપ તપાસ્યાં ને અંગ્રેજી-દેશી જુગલબંદીની કળાની વિશિષ્ટતાનો પરચો કરાવ્યો. હવે એ બધું એટલું મોંઘું થયું છે કે આપણાં સંગ્રહસ્થાનોને એનાં મૂલ પરવડતાં નથી. અમારો પરિચય આરંભાયો તે આરસામાં એણે અમેરિકી કરોડપતિ આર્થર હૂટન પાસે ઈરાનના શહેનશાહ તહમાસ્પ (જેના દરબારના ઉસ્તાદો હુમાયુંના નિમંત્રણે ભારત આવ્યા ને આપણે ત્યાં મુઘલ ચિત્રરચના પ્રારંભાઈ તે)ના અંગત ગ્રંથ 'શાહનામા' ને ખરીદડાવી પોતે અને માર્ટીન ડિકસને સંશોધન શરૂ કર્યું હતું. એ ગ્રંથમાં સોળમી શતાબ્દીના લગભગ બધા ઈરાની ઉસ્તાદોની દસ્તકારી હતી ને બધાં ચિત્રો સાબૂત હતાં. પોતાની પાસે ખરીદવાની વગ નહોતી એથી ગ્રંથ તૂટે નહિ ને ચિત્રમાળા અકબંધ રહે એ ઈરાદે કેરી વેલ્ચે હૂટનને એ ખરીદવા આકર્યો હતો. વીસ વરસની જહેમત બાદ વેલ્ચ-ડિકસને બે હજાર ડૉલરની કિંમતનો મૂળ ગ્રંથની આબેહૂબ નકલ સરીખો ગ્રંથ પ્રગટ કર્યો ત્યારે એનાં પોથી ચિત્રોની કિંમત વીસ ગણી વધી ગઈ હતી. હૂટને ત્યારબાદ ગ્રંથ તોડી ચિત્રો છૂટાં કરી વેચવા માંડયા ત્યારે કેરી વેલ્ચનું સ્વપ્ન ધૂળધાણી થયું હતું. ત્યાં સુધીમાં શહેનશાહ તહાસ્પનો ગ્રંથ 'હૂટન શાહનામા' તરીકે ઓળખાઈ ચૂકયો હતો. એ પણ વિધિની કેવી

વિચિત્રતા ! છતાં કેરી વેલ્યની રસલ્હાણુ વૃત્તિ કરમાઈ નથી. હાર્વર્ડના વિદ્યાર્થીઓને એણે ત્રણ કલાક મુઘલ ચિત્રકળાની સંકુલ અને રસમય વિગતો છૂટે હાથે વહેંચી એ મેં એના વર્ગમાં બેસી માણ્યું. વર્ષો લગી પત્રમાં ચડેલું એ હવે મોઢેથી ઊતર્યું. એના શબ્દોમાં જ ચિત્રો જોતાં જૂના મિત્રો મળવા જેવો લ્હાવો હતો. સ્લાઈડમાં હોય, લખાણ દ્વારા હોય કે મૂળ ચિત્રને હાથમાં લીધા હોય કેરી વેલ્ય ઝવેરીની અદાથી દરેક ચિત્રઘરેણાંની ખૂબીઓ તરફ ખેંચી જાય. તે દિવસે આમ જ એણે સેકલર સંગ્રહસ્થાનના ઓરડામાં એક એક ચિત્ર કાઢી કાઢીને દેખાડ્યું ત્યારે મારી વીસ વર્ષની ખ્વાહેશ પૂરી થઈ.

ભારતીય–એશિયાઈ પારંપારિક પોથીચિત્રોનાં રંગાકારોથી મારી આંખો છલોછલ હતી ત્યાં વૉશિંગ્ટનમાં સિગ્મન્ડ ફ્રોઈડના બ્રિટનવાસી પૌત્ર લ્યૂસિયન ફ્રોઈડનાં ચિત્રોનું વિશાળ પ્રદર્શન જોયું. છેલ્લાં ચાળીસેક વરસથી એ એકલા, એકલવાયાં સ્ત્રી-પુરુષો, બધા પરિચિતોનાં, અત્યન્ત વાસ્તવલક્ષી ચિત્રો કરતો રહ્યો છે. કૅમેરા જે ન કરી શકે તે એણે એક જ વ્યક્તિને દિવસો-રાત્રિઓ લગી ઘણીવાર ૫૦૦ વૉલ્ટના પ્રકાશમાં કલાકો લગી એક જ મુદ્રામાં બેસાડી–સુવાડી આલેખ્યું છે. વાસ્તવલક્ષી ચિત્રરીતિનો એણે શરીર અને પદાર્થોની સપાટી અને એના પિંડને પામવા એટલો નિચોડ કાઢ્યો છે કે ચિત્રકાર ન થયો હોત તો એની માણસખાઉ વિકારવૃત્તિએ ક્યાં રૂપ લીધાં હોત તે કલ્પવું કપરું છે. મુખ્યત્વે શરીરને, નગ્ન ચામડી અને એનાં આંખ-આંગળીથી પારખતાં રૂપોને એણે તૈલરંગના ચામડી જેટલા જ જાડા થરમાં મઢ્યાં છે. એની આખી દુનિયા જ જાણે બંધ ઓરડાની છે. આડા પડેલા, ચત્તાપાટ સૂતેલા કે સોફા પર અંગાંગ ઢાળી પડેલાં સ્ત્રીપુરુષોનાં યૌનકેન્દ્રોને એ પથારી ને પલંગની સળોની જેમ તુલિકાના પ્રહારે પ્રગટાવે છે ત્યારે એ ક્યાંક દાક્તરી તપાસના નમૂના જેવા, માનસિક ચિકિત્સાના મુમુક્ષુ ને શીતાગારના મડદાં ય લાગે છે. સાથોસાથ આ બધા સંદર્ભોની વચાળે એ સૂક્ષ્મ-સ્થૂળ, સરળ-સંકુલ આંખની અવળ-સવળ દૃષ્ટિએ જોયેલા અર્ધ જનાવરો ય ભાસે છે, એ બેસાડી રાખેલ પાત્રોને થીજવી નાખે છે ને મરવા દેતો ય નથી. માણસ થઈને જોવાનું અનિવાર્ય છે એટલે માણસ થયા વગરની આંખે મીટ માંડવાના પેંતરા ઘડે છે. એમાં વિરક્તિ ને વાસના, વિકારવૃત્તિ ને બુઠ્ઠી વેદના વચ્ચે બાંધેલા પુલ છે જ્યાંથી આ મત્ત માણસ આવાં અટૂલાં, નાગાં (કોઈ વાર કપડાં પહેર્યાં હોય તો પણ) જીવોને મંધરાવે, ધધકતા પ્રકાશના ધોધ વચ્ચે નિર્ચર્મ કરે છે. આ બધું–અર્ધક્રૂર સંવેદનાથી રંજિત એકલવાઈ દુનિયાનો આધાર ફ્રોઈડનો અંગરેજી અવતાર

જ રચી શકે. એ બધું આપણા અનુભવ ને દર્શનથી જોજન દૂર છે. પોથી-ચિત્રોથી ખચિત મારી આંખોમાં જગા નથી, એ શરીરના કોઈ અન્ય અંગમાં સંઘરવું રહ્યું.

વોશિંગ્ટનથી ફિલાડેલ્ફિયામાં અજય અને માલિની (સિન્હા) સાથે દિવસ ગાળ્યો ત્યારે કળાને કોરે મૂકવાનું નક્કી કરી બગીચામાં ફર્યો હતા. બગીચામાં ૧૮મી સદીના બંગલાની મુલાકાતે આજ વપરાતા 'બોર્ડરૂમ' અને 'ચેરમેન' જેવા શબ્દોના ઉગમની વીગતે રમૂજ થઈ. નવા વસાહતીઓના ઘરમાં ટેબલની જગાએ મોટી લાકડાની પાટો હતી એટલે ઓરડો 'બોર્ડરૂમ' કહેવાયો ને એક જ ખુરશી ને બીજાને માટે માત્ર લાકડાના બેસણિયા હોવાથી ખુરશી પર બેસનાર વ્યક્તિ 'ચેરમેન' કહેવાઈ! ફિલાડેલ્ફિયાથી ન્યૂયોર્ક પહોંચ્યો ત્યારે ઘેરથી આવેલા પત્રો મળ્યા. વાઈસ ચાન્સલેર ગયા. પરદેશી વિદ્યાર્થીઓને પ્રવેશ આપતા પહેલાં યુનિવર્સિટી અને કેન્દ્ર સરકારની પરવાનગી લેવી એવો રજીસ્ટ્રારનો પત્ર મળ્યો. જેમ જેમ આપણે વધુ બારણાં ખોલવા તત્પર ને પ્રવૃત્ત થઈએ તેમ અધિકારીઓ નકૂચા ચડાવતા જાય, એ ખેલ બધે ભજવાય છે. (કેરી વેલ્ચ કહેતો હતો કે એ હાર્વર્ડ પાસેથી ભણાવવાનું કે સંગ્રહસ્થાનના કામનું કાવડિયું લેતો નથી. પણ યુનિવર્સિટી એને નિયમિત હાજરી આપવા ચીમકીઓ આપ્યા જ કરે છે.) અહીં અનેક વિદ્યાર્થીઓએ વડોદરા ભણવાની હોંશ બતાવી છે ને બધાને ઉત્સાહિત કર્યા છે તે બધું નોકરશાહીની લખા-પટ્ટીમાં કેટલું ગૂંચવાશે તેની ખિન્નતા થઈ. રોહિત અને નંદિની શાહની મહેમાનગતિએ અને હમણાં જ આવી ચડેલા કવિઓ ચિનુ મોદી ને મનોજ ખંડેરિયાની હાજરીથી અને જયંતિ પટેલ 'રંગલા હોલી ફૂલ'ના સાન્નિધ્યમાં એ ખિન્નતા મોળી પડી.

આ બધું મેક્સિકો શહેરની બીજા વર્ગની હોટેલ ઈસાબેલમાં બેસીને (અને છેવટે મહિનાઓ પછી વડોદરામાં) લખાય છે ત્યારે એકી સાથે વીત્યા દિવસોની સ્મૃતિઓ કતારબંધ બેસી ગઈ છે. અહીં આવતાં જ, એરપોર્ટથી હોટેલના આખા રસ્તે વાંકાંચૂંકાં, આડાઅવળાં ધૂળિયાં મકાનો, વીજળીના પ્રકાશમાં તરતા ધૂળના થર, ખાડાખડિયાવાળા ધોરી માર્ગો, ટેકસીમાંથી ઊંચા સાદે વાગતું સંગીત ને સૂમસામ ગલીઓના બિહામણાં અંધારા જોતાં અમેરિકા આઘું રહી ગયું, ઘર યાદ આવી ગયું. (અમેરિકાની 'એન્ટી-સેપ્ટીક', વણખરડાયેલી શહેરી સૃષ્ટિમાં આ બધું નથી, એવું કેમ નહિ લાગતું હોય?) બધું જાણીતું લાગતું હતું, છતાં અજાણ્યા દેશમાં આવી ચડયાની આછેતરી

ભીતિ પણ અનુભવાતી હતી. મુખ્યત્વે ભાષાફેરને કારણે (ભારત આવતા વિદેશીઓને પણ આવું જ થતું હશે?). પણ એ જ હિસ્પાની ભાષાની વરસો થી સંઘરેલી કાવ્યસૃષ્ટિના ઓછાયા ઉતર્યા ને ભીતિ ઓગળી. નેરુદા અને પાઝ — ને સ્પેનના લોર્કા યેમેનેઝ(ને એ બધાં નામ પાછળ સુરેશભાઈ બેઠા હતા : કેવું ને કેટલું એમણે દેખાડયું હતું — સુઝાડયું હતું ! ખરેખર તો એમણે અહીં આવવું જોઈતું હતુ — એવા વિચારનો સણકો અહીં રહ્યા લગી રણકતો રહ્યો)ના શબ્દ — સંસ્કારો જાગ્યા એટલે હું ફરી પાછો ઘરને મમળાવતો આ દેશમા ઊતર્યો.

સાત હજાર ફૂટની ઊંચાઈએ વસેલું મહાકાય નગર લોકથી છલકાય છે. લોકમા કાળા માથાના માનવી ઝાઝા દેખાય, (અમેરિકાની જેમ કથ્થાઈ, સોનેરી જૂજ), શરીરે ય શામળા, ઘઉંવર્ણા (કે અહીના અન્ન, મકાઈ-વર્ણા ?), ચહેરા ચોરસ, ચપટા, ઝીણી કાળી આંખો, તણાયેલા, ઉભણુ, લોહીથી તંગ દેહ; વચ-વચમા ગોરી ચામડી ને કાળા વાળના ઝબકારા હિસ્પાની જાતિ તરફ ઇશારા કરે પણ એકંદરે શારીરિક ઘાટ 'ઇન્ડિયન' અને હિસ્પાની પ્રજાના મિશ્ર લોહીનો દ્યોતક : આપણા હિમાચલી લોકમાં ભળી જાય એવા. કેટલાક તો ભારતના કોઈ પણ પ્રદેશમા દેશી તરીકે ચાલી જાય. રસ્તે ઘણી વાર મેં મારા સગાંઓ જેવા ચહેરા જોયા : એક વાર ચિત્રકારો ગાયતોંડે ને લક્ષ્મણ શ્રેષ્ઠનાં પ્રતિરૂપો પણ પકડાયાં. પણ રસ્તાની કોરે ગાઢ ચુંબન — આલિંગનમા ડૂબેલાં જોડાં જોયા ત્યારે પર મેક્સિકોની ભૂમિ પર હોવાની પાછી પ્રતીતિ થઈ. યુરોપીય સંસ્કારના ઊંડા પ્રભાવે ચારસો વરસ લગી ઉછરેલી આ પ્રજા જીવનના અમુક અભિગમે આપણાથી થોડી જુદી પડે, પણ અનેક રીતે ખભા મેળવતી લાગે.

મારી રઝળપાટની, ચાલી નીકળવાની, અજાણ્યા પ્રદેશો ખૂંદવાની ટેવ જૂની-કવિતા લખતાં ભાષાએ પણ ભટકવાની વૃત્તિ પોષી. લોર્કા-નેરુદા વાંચતા એ વધી. લોર્કાનાં કાવ્યોમાં આંબલીની છાયા, સૂકી નદીના પટ ને ક્ષિતિજને ભરી ભસતા કૂતરા ને નેરુદાના માચ્ચુપિચ્ચુનાં શિખરો-પથ્થરો વચ્ચે રવડતા એ પ્રબળ થઈ. પાઝના અછડતા પરિચયે મેક્સિકો તરફ મૂળે જ ખેંચાણ થયું હતું : 'લેબીરીન્થ ઓફ સોલીટ્યૂડ' અને 'બો એન્ડ લાયર'ના ફકરાઓમાં ભારત અને પૂર્વહિસ્પાની સંસ્કારોની અભૌગોલિક સહોપસ્થિતિના પડઘા સંભળાયા હતા. (જતા પહેલાં એમના નવા સામયિક 'વુએલ્તે'ના સરનામે, કાગળ લખ્યો હતો, પણ ઉત્તર આવ્યો નહિ તેથી સંપર્ક સાધવાનું ઉચિત માન્યું નહિ. એ આમ વ્યસ્ત રહે છે અને એમના મિત્ર સ્વામીનાથનના મતે થોડા આળા, ચીડિયા

પણ થયા છે) ન્યૂયોર્કમાં એમનાં જૂનાં લખાણો, કાવ્યોનું પુસ્તક 'ઈગલ ઓર સન' મળ્યું હતું તેમાં એક બાજુ મૂળ હિસ્પાની પાઠ આપેલો એ વાંચતા માત્ર અંગ્રેજી બારી વાટે વિશ્વમાં પ્રવેશેલી આપણી ચેતનાની મર્યાદાઓ અનુભવી હતી. પશ્ચિમી દુનિયાને આપણે ફ્રાંસીસી ભાષાના કાચમાંથી જોઈ હોત તો અથવા ચીની મંદારીન પછી બીજા નંબરે બોલાતી હિસ્પાની ભાષાના સંસ્કારે પ્રમાણી હોત તો? અંગ્રેજીએ આપણી જીભ ને ચેતનાને બોલાતી કવિતાના સંસ્કારોથી અળગા કર્યા તે સચવાયાં હોત? બીજું તો ઠીક, અત્યારે મેક્સિકો જતા એ સંસ્કૃતિના પહાડ જેવા અજ્ઞાનનો સામનો કરવાનું તો ન જ આવત. અહીં આવતા પહેલો અનુભવ તે આ દેશ કે દક્ષિણ અમેરિકાની, મુખ્યત્વે પૂર્વ-વસાહતી સંસ્કૃતિઓથી તદ્દન અણપ્રીછયા રહ્યાનો. 'ઇન્ડિયન' જેવા શબ્દના સાધારણીકરણમાં આઝટેક, માયા, ઝાપોટેક, મીક્સટેક, ઓલ્મેક એવી અનેક પ્રજાઓ ને એક જ પ્રદેશની બસોથી અધિક બોલીઓનો ખુડદો બોલાવી દેવાય છે. વળી અમેરિકી ફિલ્મો ને માધ્યમોએ પૂર્વહિસ્પાની સંસ્કૃતિઓનાં બલિદાનોની પ્રથાને અતિશયોક્તિપૂર્વક બહેલાવી દુનિયામાં એ પ્રજાઓની 'જંગાલિયત'ની જબ્બર છાપ ફેલાવી છે કે સામાન્યજન એ સંસ્કૃતિઓની મહાનતાને પૂર્વગ્રહ વિના પિછાણી શકતો નથી. મેક્સિકોની પૂર્વ-હિસ્પાની સંસ્કૃતિઓનાં વિશાળ ખંડેરો હવે એ બધા જૂઠાણાંનો સામનો કરતાં આપણી સમક્ષ આવવા લાગ્યાં છે. હિસ્પાની વિજેતાઓના હાથે નષ્ટ થયેલ ઈમારતોના પાયા ખોદકામ કરતાં ઠેરઠેર નીકળે છે. મેક્સિકો શહેરની મધ્યમાં જ એવા વિશાળ ખંડેરો મળ્યા છે.

ટીઓટીહવાકાનની ડુંગરા જેવી ઈમારતો અને રાજમાર્ગોની વિશાળતા વિશ્વના સ્થાપત્યમાં અનેરી છે. આ પથ્થરનાં પગથિયાંવાળી ઈમારતોનો ગાળો પિરામિડો જેવો પહોળો છે, પણ એમ: રણપ્રદેશની રેતી સામે ઝઝૂમતા ખડકોની પાટો નથી, પેટાળમાંથી જ્વાળામુખીની જેમ ઉપસતા પહાડોની કલ્પના છે. ઓહાકાની ખીણમાં બચેલા મોન્તે અલ્બાનના ખંડિયેરોમાં પથ્થરોના ઘટકો કશી જાતના ચૂના વગર માત્ર એકબીજામાં બેસાડી ખડક્યા છે તે ધરતીકંપના આંચકા ઝીલતા રહ્યાં હશે? આખા મેક્સિકોમાં ચોમેર ઈમારતોના ખંડિયેરો પથરાયેલા છે તેમાં ચોરસ માપનો પ્રભાવ અછતો રહેતો નથી. બધું જાણે કોઈ ચોરસ દુનિયાની ખગોળમાંથી ઉદ્ભવેલું લાગે છે. ઈમારતોનાં ઘટકોમાં કોરેલી આકૃતિઓ, ચહેરા ય એ ઘાટમાં ઘડ્યા છે તેથી બધું ખૂણે પડે છે. પણ ખૂણાની ધારને ઘસીને વાળી દીધી છે. જંગલો ને ખીણોના અફાટ વિસ્તાર તેમ ડુંગરા ને

જ્વાળામુખી પર્વતોના અભેદ્ય રૂપ ઇમારતો ને શિલ્પોમાં ઘૂંટાયાં છે, તેથી અહીં બધું વિશાળ પરિમાણે જ કલ્પેલું છે. મહાકાય ગરુડ કે અજગરની ચૂડમાં વિશ્વરૂપને વરતવાની શરત છે. રસ હોય તો તે રૌદ્ર છે, સૌમ્ય ને શૃંગારના પ્રાધાન્યની કલ્પનાઓ આપણાથી અજાણી નથી. પરંતુ એલિફન્ટાના શિવથી બમણાં–ચારગણાં શિલ્પસ્વરૂપોમાં રૌદ્રનો પ્રચંડ પ્રતાપ વરતાય ત્યારે એ પ્રદેશની પ્રકૃતિનો પરચો થાય. સૂર્યને ભરખતી રાતને રોકવા પ્રતિબદ્ધ પ્રજાએ કુદરતના રૂપને પક્ષી-પશુનાં એકમેકમાં અટવાયેલાં અંગોમાં આલેખ્યું છે: એમાં દુનિયાને ડારો છે. એ શિલ્પની ભાષામાં ભારતીય અલંકરણ જેવી ભરપૂરતા છે, એમાં વનસ્પતિ ને અન્ય જીવનસ્વરૂપો એકબીજામાં ગૂંથાયેલાં, ગંઠાયેલાં છે. અંદરથી ઉપસતાં, ઉભરાતાં એ રૂપોમાં સંહાર-સર્જનની રૌદ્રલીલા છે. તેથી એ અલંકરણોની ભાષામાં તારસ્વર છે: નાટ્યના ચહેરા-મ્હોરાંના ત્રસ્તગ્રસ્ત આકારો છે. એમાં તંગ ચેતનાની તીવ્ર અનુભૂતિ નિઃસંકોચ આલેખાઈ છે. સ્થાપત્ય-શિલ્પોના આ રૂપની સાથોસાથ માટીનાં શિલ્પો–વાસણોની આખા દક્ષિણ અમેરિકામાં વ્યાપક પરંપરા છે. મેક્સિકોનાં મૃણ્શિલ્પોમાં તો માટી હાથ ને હવા વાટે (આપણે ત્યાં થાય છે તેમ પ્રાણસ્વરૂપે) ફૂલી હોય તેમ આકૃતિઓ રસભેર રચાઈ છે. વાસણોનાં રૂપમાં માનવી-પાશવી અંગોનો મેળાપ છે તેથી એનાં છિદ્રોમાં મોઢાં (ને ક્યાંક તો રમૂજરૂપે ગુદાદ્વાર પણ) ને હાથામાં હાથપગ ને બીજાં અંગોનો અનોખો, ક્યાંક અદ્ભુત વિનિયોગ છે. રોજબરોજના ઉપયોગના, પાણી-દારૂ ભરવા માટે બનાવેલા એ પદાર્થોમાં સદા જીવનો વાસ એ પ્રજાની જીવનની ઊંડી આસ્થાનું ય દ્યોતક છે. પથ્થરનાં દેવસ્થાનોનાં રૌદ્ર ને માટીનાં ઠીબાંના સંવેદનશીલ, રસાળ રૂપમાં સંસ્કૃતિના બે પૂરકરૂપની ઝાંખી છે. બીજું રૂપ છે ટીપાટીપીને કે ઘડીને રચેલા સોનાનાં શિલ્પના: એમાં ક્યાંક પૂર્વકથિત બંને સંદર્ભોનો સમન્વય ઉપરાંત અલંકરણની એક આગવી તરાહ છે.

પરંતુ આ બધી તો લુપ્તપ્રાયઃ પૂર્વહિસ્પાની કળાની દેન. એને પારખનારા કેટલા? ક્રાન્તિના સૂર્યોદયે કળાકાર ત્રિપુટી ખોસે ક્લેમેન્તે ઓરોઝ્કો, દિએગો રિવેરા અને ડેવીડ અલ્ફારો સિકવેરોએ એ પિછાણેલું. સ્પેન (અને અમેરિકાની આડકતરી) ધૂંસરીમાંથી છૂટેલા મેક્સિકો દેશની ચેતના પૂર્વહિસ્પાની અને ઈસાઈ પરંપરાના હિંસ્ર પરિરંભણમાંથી જન્મી છે. પ્રકૃતિની પ્રાચીન રૌદ્રકલ્પના અને ઈસાઈ શહાદતનો આદેશ અન્યોન્યમાં પ્રવેશ્યા તેથી. રૌદ્રનાં રૂપો રોળાયાં પણ અલંકરણોએ ગિરજાઘરોને આવરી લીધાં ને એમ પૂર્વહિસ્પાની

ચેતના ગોપિતરૂપે હિસ્પાની હાથે હાર્યા પછી પણ જીવિત રહી, ખાસ કરીને તો એ બધાં ગિરજાઘરો ને તેનાં શિલ્પો સ્થાનિક પ્રજાએ જ ઘડ્યાં તેથી. હિસ્પાની ઈસાઈ પરંપરામાં પ્રાચીન રૌદ્ર પરંપરાએ એની તંગચેતનાએ, આમેય નાટ્યાત્મકતા તરફ ઢળતી હિસ્પાની આકૃતિઓમાં, મેલોડ્રામાનું જોશ સીંચ્યું. ઈસુની વેદનામાં હિસ્પાની હાથે સમગ્ર પ્રજાની રોળાયેલી અસ્મિતાની યાતના ઉમેરી એનાં જખમોને લોહીથી ચૂવતા, તરબોળ કર્યા. પશ્ચિમી નિસર્ગવાદના વાયરાએ મેક્સિકી કળાનો કબજો લીધો તે પહેલાં સ્થાનિક કળાકારોના હાથે ઈસાઈકળા રંગાઈ–રંજાઈ ગઈ હતી. હિસ્પાની પરંપરાના સોનેરી વરખની ભરમાર એને છાવરતી હતી પણ એનાં મૂળ એટલાં ઊંડાં ઊતર્યાં હતાં કે નવો જુવાળ આવતાં જ ઉપરના પોપડા સરી પડ્યા. રિવેરા, ઓરોઝકો, સિકવેરો એ ચેતનાના વારસ હતા ઉપરાંત તેઓ દેશની લોહિયાળ ક્રાન્તિના સાક્ષી-સાથી હતા: સ્વાતંત્ર્યના સૂર્યોદયે સરકારે દેશની જાહેર ઈમારતો આ કળાકારોના હાથમાં મૂકી ત્યારે એમણે મેક્સિકોના ઇતિહાસને આલેખતાં ચિત્રો કલ્પ્યાં. ટીઓટીહ્‌વાકાન, ટેનોશ્ટીટલા ન ઓહાકાની ખીણ અને માયા પ્રદેશની પ્રજા અને સંસ્કૃતિ હિસ્પાની જુલમગાર કોર્તેઝનાં સુવર્ણભૂખ્યાં ધાડાં ને ઈસાઈ ધર્મઝનૂનીઓ સાથે ખેલાયેલા કારમા સંગ્રામ અને ત્યારબાદના અત્યાચારમાંથી જન્મેલી મિશ્ર પ્રજાની સંવેદનાને છતી કરતાં મહાકાય ચિત્રો એ ત્રિપુટીએ સર્જ્યા. રિવેરાએ તો એટલું (ને એટલું ઝીણું) ચીતર્યું છે કે જાણે કે જિંદગીનો બધો જાગ્રત સમય ચીતરવામાં જ ન ગાળ્યો હોય! ખીચોખીચ ભરેલા આ દેશના લોકને, એમના ઉત્સવો, હાલચાલ, લુગડાંને ચોમેરથી સ્પર્શતી, ચાહતી એની દૃષ્ટિએ પૂર્વહિસ્પાની સંસ્કૃતિને લાડથી ગાઈ છે, 'વિજેતા' કોર્તેઝને સિફિલિસગ્રસિત ચીતરી ભાંડ્યો છે ને છેવટે માર્ક્સની વાટે પ્રજાને સમાજવાદ ચીંધ્યો છે, ગવર્નમેન્ટ પેલેસમાં ત્રણે દીવાલે પથરાયેલ વિશાળ ભીંતચિત્રમાં મેક્સિકોના ઇતિહાસના તબક્કાઓને ભરચક આકૃતિઓ દ્વારા એકી સાથે સાંકળી આલેખ્યા છે. એની પત્ની પ્રેમિકા ફ્રીડા કાહલો સાથેના સંબંધ-પ્રકરણો ઉત્તેજનાથી ભરપૂર, રોમાંચક છે. એણે ફ્રીડાને અનેક ચિત્રોમાં, એકવાર ટીઓટીહ્‌વાકાનના કાલ્પનિક બજારમાં પીળાં, શૃંગારપ્રેરક ફૂલોમાં સજ્જ રમણી તરીકે કે બીજે ક્રાન્તિનું આવાહ્‌ન કરતા ટોળામાં રમતી મૂકી છે. ફ્રીડાનો જીવે ય ઉત્તેજનાની ધાર પર જીવતો. એણે કરેલાં ચિત્રોમાં પોતાની (ને મેક્સિકો જેવા દેશની) મિશ્રચેતનાનાં પડ ઉખેળ્યાં છે. પોતાની જર્મન-હિસ્પાની માબાપે ઘડેલી જાતને એણે બે રૂપે બેઠેલી દોરી છે જેમાં એકના હૃદયની નળી (કપડાં વાટે બન્નેના હૃદય દેખાતા આલેખ્યાં છે) બીજાની નળી સાથે જોડાય છે તેને એક

ક્રીડા ભાતરથી કામે છે જ્યારે બીજી નિશ્ચલ છે રિવેરાની ચિત્રરચનામાં પ્રાચીન કાળના અલંકરણોમાં અથવા એ અભિગમની ચેતનાનો વિનિયોગ છે. એણે ઈટાલીના ભીંતચિત્રોની ફ્રેસ્કો પદ્ધતિ આત્મસાત કર્યાં હતા ને રચનામાં ક્યૂબિસ્ટ તેમ જ પ્રસ્તાવનાના લક્ષણોને કુશળતાપૂર્વક અજમાવ્યા હતા. એના ચિત્રો સંવેદનાના અનેક સ્તરે પડઘાય છે પણ ક્યાં વેવલાવેડામાં સરી પડતાં નથી. ઊલટાના, રમૂજ–કટાક્ષથી સભર છે ડેવીડ આલ્ફારો સિકવેરોસની સંવેદના ક્રાન્તિના ઝંઝાવાતમાં ઉછરીને પોષાઈ છે વાદળાઓના ગડગડાટ અને વીજળીના કડાકા જેવા રંગલપાટાઓમાં એણે કચડાયેલી પ્રજાના આર્તનાદ અને ફાસીવાદી સંહારકોના હત્યાકાંડ નિરૂપ્યા છે એની પાષાણ અને લોહ જેવી ધરખમ આકૃતિઓમાં ઉકળતા લોહીના ચરૂ અને જ્વાળામુખીની અગ્નિ છે પેલેસ ઓફ ફાઈન આર્ટ્સમાં શૃંખલાઓ તોડી દીવાલની બહાર ધસી આવતી વિરાટ નારીના દેહમાં ક્રાન્તિની નવી લોકશાહીનો દારૂગોળો ભર્યો હોય તેવું લાગે છે. એના નામે રચાયેલા પોલીફોરમના વિશાળ નાટ્યગૃહની દીવાલોને એણે ધાતુના અર્ધશિલ્પો અને લાલસફેદ ફાળારંગોના વીજળી-સપાટે ઝંઝાવાતમાં પલટી નાખી છે (આવા ચિત્રોમાં સાક્ષીએ નાટક કરનાર જોનારની શી સ્થિતિ થતી હશે?) ઓરોઝકોની અને સિકવેરોસની ચિત્રદુનિયામાં અંતર એટલું કે ઓરોઝકોની આકૃતિઓમાં અગ્નલોહનો ભાર ઓછો છે, એમાં યંત્રદુનિયાની ઘરઘરાટી અને તારસ્વરિત ઘૂમરાણીને બદલે સંઘર્ષની માનવીયતા પર જોર છે. આમ તો બન્નેના ચિત્રોમાં સંવેદના ઉપરાછાપરી થાય છે, પણ ઓરોઝકો રૌદ્ર કલ્પનાને વિષયવસ્તુના તાંડવમાં ભરખવા દેતો નથી. પૂર્વરેનેસાના ઈટાલિયન, ખાસ કરીને જ્યોત્તોનાં ભીંતચિત્રોની નરવી નમનીયતા એની રૂપનિર્મિતિને પુષ્ટ કરે છે. એના વતન ગ્વાદાલખારામાં બે ઈમારતોને એણે જ્વાળામુખીમાં પલટી નાખી છે. સરકારી મહાલયનાં વિશાળ સોપાનો ચડતાં, ક્રાન્તિકાળે ગુલામી નાબૂદ કરવાનું એલાન કરતો વિરાટ, વિપ્લવી પાદરી હિડાલ્ગો આપણા-જના શિર પર વાદળ જેવો તોળાઈ રહે છે. ચચરાતાં મકાનોની ભીતરમાં આવી-આવતી આકૃતિઓ વિશ્વમાં ભાગ્યે જ દોરાઈ હશે ઓસ્પીસીઓ કબાન્યાસના અંબડધજ ગિરજાઘરની છતો, કમાનો ને દીવાલોમાં એણે લોખંડી પૂતળા જેવા હિસ્પાની રાજકર્તાઓ—એમના તાજને આશરે લોહિયાળ ક્રોસ ઊંચકી પીલા ઘોડે આગળ ધપતો કોર્તેઝ, યંત્રરિયા સૈનિકો ઘોડાના ધાડા અને વચ્ચેના ઘુમ્મટમાં દોઝખની આગમાં હોમાતા જીવ એટલા જોરથી ઠાસ્યા છે કે આખી ઈમારતની સિકલ બદલાઈ ગઈ છે (યોગાનુયોગ એ સાંજે ઈમારતના પાછલા ભાગે ચોગાનમાં પીલા સેમ્પસન ભરતનાટ્ય કરતી હતી ત્યારે અંદરના અજવાળે

અજવલિત ઘુમ્મટની છતમાં ઓરોઝકોના જ્વાળામાં લપેટાયેલ અદનો ઇન્સાન પણ લશ્કઝમક દેખાઈ જતો હતો). એ સિવાય યુનિવર્સિટીના ઓડિટોરિયમની દીવાલે નિરક્ષર સમુદાયની ચીસો વચ્ચે ચોપડે આંગળી ચીંધતા સાક્ષરો ચીતર્યા છે. ઘુમ્મટની અંદર અવળા લટકતા માણસનું માથું ને પાંસળાં ખોલી બુદ્ધિ અને હૃદયના ઊંડા આવાસો નિર્દેશ્યા છે. પરંતુ એનું સૌથી પ્રભાવશાળી કામ છે પ્રિપેરેટરી સ્કૂલના ત્રણ માળની પરસાળ અને અન્ય દીવાલો પર. પગથિયે ચડતા વચ્ચે આવતી દીવાલ પર એણે મેક્સિકોની નિયતિ જેવાં ત્રણ પાત્રો દોર્યાં છે. ડાબે ગોરો, દાઢીવાળો, (માઈકેલએન્જેલોની ઢબે) આદમની યાદ આપતો નગ્ન પુરુષ, જમણે બેઠેલી પુષ્ટાંગી પૂર્વહિસ્પાની નારીને એક હાથે ઝાલી બીજા હાથે વારે છે. એ પડછંદ પુરુષના પગે મોંભેર ઢળેલા યુવાપુરુષના હાથ પર મહાકાય આકૃતિનો પગ છે. હિસ્પાની અને પ્રાચીન સંસ્કૃતિના એ સૂતેલા સંતાનની નીચે ગોખલામાં મેક્સિકોના કલ્પવૃક્ષ થોરના વાઢેલાં પાન વધતાં દેખાય છે. અન્યત્ર દીવાલે યુદ્ધે ચડતા ખેડૂસૈનિકોના વાંસા અને કારતૂસના પટામાં ત્રિપલવી દારૂગોળો ઠાંસ્યો છે, માની વદાય લેતા સૈનિકો કે ગાંસડા-પોટલાં લઈ નીકળી પડેલા શરણાર્થીઓ સામે રંગરાગરત શ્રીમંત વર્ગ આલેખી વિરોધાભાસની પરાકાષ્ઠા તરફ આંગળી ચીંધી છે.

રિવેરા, સિકવેરોસ અને ઓરોઝકો ત્રિપુટીનાં ચિત્રોમાં વિષયવસ્તુનું જોર ઘણું છે પણ એ જ એની પ્રભાવકતાનું કારણ નથી (વિપ્લવનાં વેવલાં ચિત્રો કરનાર કલાકારોનો વર્ગ ક્યાં જાણીતો નથી?) પણ એમાં ચિત્ર શૈલિની સંકુલતા અને કલ્પનાનું ઋત પણ સચવાયાં છે તેથી. જેમ રિવેરાના ઘણાં ચિત્રોમાં પ્રાચીન પૂર્વહિસ્પાની કળાના અલંકરણનો સુપેરે વિનિયોગ છે તેમ ઓરોઝકો અને સિકવેરોસમાં માનવીયરૂપની જાજરમાની છે. એમ લાગે છે કે આ અમેરિકન કળાકારોનું પેટ ઘણું મોટું હતું : એમની દૃષ્ટિ સમુદાયોની સ્કેટને સમાવવા જેટલી પહોળી ને વીજળીની ધાર જેવી તેજ હતી : એ ઘણું સમાવી-પચાવી શક્યા હતા. બે આંખમાં ન સમાય એવાં ભીંતચિત્રોના પટ અને એમાં ગરુડ ગતિએ વીંઝાતી આકૃતિઓ. અંહીં બધે નાટ્યની પરાકાષ્ઠા તેમ જ મેલોડ્રામાનો મહિમા છે : અન્ય દેશોની સંવેદના એ ખમી શકે નહિ. પશ્ચિમે વિશ્વની કળાયાત્રામાં એની ખચકાતી નોંધ લીધી છે : આપણા દેશમાંય એની જાણ બહુ ઓછાને છે. સતીશ ગુજરાલ મેક્સિકોથી એ કળાનું ઈંધણ લાવ્યા હતા ને ભારતના ભાગલાની યાતના એ શૈલીમાં માંડી હતી. પણ પ્રારંભના અધ્યાયની એ જ્વાળાઓંથી એમની કળા હવે ખૂબ આઘે નીકળી ગઈ છે.

વીસમી સદીના ઇતિહાસમાં ક્રાન્તિએ સર્જનાત્મક ચિત્રરૂપ લીધાનો દાખલો અદકો, અનેરો છે. સમાજવાદી રાજરચનામાં કળાને કામવાળી જેવું સ્થાન મળ્યું તે આપણે જાણીએ છીએ: એ પરિપ્રેક્ષ્યમાં અહીં ચિત્રે 'વીઝનરી' થઈને ક્રાન્તિ ને સમાજને રાહ ચીંધ્યા છે તે ઓછી દેન નથી. વળી સરકારી મકાનોમાં, બદલાતી સરકારોના સરદારો સમગ્ર જનસમુદાયને ઢોરના ટોળાની જેમ હાંકવાના નિર્ણયો લેતા હોય ત્યાં જ, એની દીવાલો પર વિપ્લવી દાવાનળ જેવા આ ચિત્રો રોજબરોજ ચિમકી આપે છે. મેક્સિકોની સુપ્રિમ કોર્ટના મકાનમાં ઓરોઝકોએ અન્યાયની વિભીષિકા ચીતરી છે કે જેથી એના પ્રાંગણમાં દાખલ થતો વકીલ ને ન્યાયાધીશ આડું પગલું ભરતો અચકાય (છેલ્લે છેલ્લે વધતા જતા મવાળ વર્ગના ને અમેરિકી દબાણને કારણે એ ચિત્રો પૂરા કરવા દેવાયા નહોતા એ પણ સૂચક ઘટના છે). કળાકાર ચિત્ર કરે તો સ્થપતિના હુકમને વશ રહે ને સ્થાપિત હિતોની ભાટાઈ કરે તો જ કામનો નહિતર નકામો એવું સમાજવાદી ને મૂડીવાદી માંધાતાઓ માનતા–મનાવવા માંગતા હોય છે. ઓરોઝકોની સૃષ્ટિમાં એ સાંકડા સમાજવાદી સરમુખત્યારોની, ફાંસીવાદી હત્યારાઓની લગોલગ ગોઠવણી છે તેથી એ કોઈ રાજસરણીનો નહિ પણ રાજરમતમાં રહેંસાતી પ્રજાનો સાથી બનવાનું વધુ પસંદ કરે છે તે સ્પષ્ટ થાય છે.

મેક્સિકોની ભીંતચિત્રકળા એ કળાકાર ત્રિપુટીના ગયા પછી વિલયને પંથે વળી. આવી કળા ક્રાન્તિના જુવાળમાંથી જ પ્રગટે? આજના આતંકિત સમયને એ અનુરૂપ નથી? મેક્સિકોમાં છેલ્લાં ચાળીસ વર્ષમાં આંતરરાષ્ટ્રીય કળાનાં પગરણ થયાં ત્યારથી ભીંતચિત્ર પરંપરાનો રાષ્ટ્રીય જુવાળ મોળો પડ્યો. એ આંતરરાષ્ટ્રીય અભિગમનો પ્રણેતા તે રૂફીનો તામાયો. એ શ્રીમંત કળાકારે દેશ પરદેશનાં, વિશેષ તો અમેરિકા ને પશ્ચિમ યૂરોપનાં કળાકારનાં ચિત્રો વસાવી દેશને અર્પણ કર્યાં તેનો સંગ્રહ મેક્સિકો શહેરમાં મુકાયો છે. મેક્સિકી કળાએ પશ્ચિમ સાથે હોડ બકી હોય તેમ એ આંતરરાષ્ટ્રીય ધારામાં અખતરાપંથે વળી છે. તામાયોએ પોતાના વતન ઓહાકાની પૂર્વહિસ્પાની કળાનો ય સંગ્રહ કરેલો એ પણ હવે તે જ ગામમાં સંગ્રહિત છે.

હમણાં ફરી પૂર્વહિસ્પાની સંસ્કૃતિઓ વિશેની નવજાગૃતિના મંડાણ થયાં છે. કેટલીક પ્રજા નાહુઅલ જેવી પુરાણી ભાષા–સંસ્કૃતિને સાચવવા પ્રવૃત્ત છે, અને ક્યાંક ક્યાંક પ્રાચીન ધર્મપ્રણાલીઓ અને કર્મકાંડનું પ્રચલન થયાના સમાચાર મળે છે. ઓહાકાની શાળાઓમાં, યુનિવર્સિટીમાં ઝાપોટેક ભાષા ભણા-

વવાની પહેલ થઈ છે. મેક્સિકો શહેરમાં હિસ્પાની સંસ્કૃતિ વિરુદ્ધ જાહેરમાં બોલતા–આંદોલનકારી પણ દેખાઈ જાય છે. ઓક્ટેવિયો પાઝનાં કાવ્યો ને ભીતિચિત્રકારોનો જિંદગીભરનો સંઘર્ષ ઘણાને એ દિશા તરફ ખેંચે છે: રિવેરા અધ્યક્ષ હતા તે કળાશાળા સાન કાર્લોસમાં ભણાવતો એડુવાર્ડો લોપેઝ લીમસ ભીત્તિચિત્ર પરંપરાને પુનર્જીવિત કરવા થનગને છે. શહેર બહાર એણે વિશાળ જમીન ખરીદી છે. ત્યાં એ નવી શાળા શરૂ કરશે: દુનિયના સહ-વિચારી કળાકારોને નિમંત્રણ છે. એડુવાર્ડો સાથે મેક્સિકો શહેરમાં આવેલાં અનેક ભીત્તિચિત્રો જોયાં, ગ્વાદાલખારામાં ઓરોઝકોના સાથી જઈફ કળાકાર હજુ કળાશાળામાં ભણાવે છે તેમનો મેળાપ થયો. કહે ઓરોઝકો મોટી સાંઠીના છેડે પીંછી બાંધી દૂરથી દોરતા. સાથીએની અમુક પ્રકારની સહાયતા સિવાય બધું જ જાતે જ ચિતરતા. ઊંચા શામિયાણે ચડી દીવાલો ને ઘુમ્મટની છત પર સતત કાર્યરત રહેતા. કળાશાળામાં જો કે ઓરોઝકોની કળાના પડઘા ય દેખાયા નહિ. એ બધું હવે આજની પેઢીથી દૂર આઘે ઠેલાયું છે. મારા જેવા કે પરદેશના પ્રવાસીઓને એ આકર્ષે છે. ઓહાકામાં વડોદરા વરસ ગાળી ગયેલ ખિલ્બર્તો રહે છે: નાનકડું ગામ, ઊંચાં મકાનો નહિવત, કાઠિયાવાડના ગામ–ગામડાંનો ભાસ થાય. ચોમેર ઝાપોટેક ને અન્ય પ્રજાનાં ભાતીગળ કપડાં દેખાય. ગામના એક ખૂણે આપણી શુક્રવારી જેવું વિશાળ બજાર. એમાં ભાત ભાતની પારંપરિક કારીગરીનો ઢગલો: સાથે સિન્થેટીક પદાર્થોનો ય પાર નહિ. હું હતો તે અરસામાં મરેલાંને સંભારવાનો દિવસ આવ્યો: આ ઓહાકાની વિશિષ્ટ પરંપરા છે: કદાચ પૂર્વહિસ્પાની ઉત્સવ હિસ્પાની–ઇસાઈ સંસ્કૃતિમાં વણાઈ ગયો છે. તે દિવસે મૃત્યુ પામેલા કુટુંબીના નામે ભાવતાં ભોજન–પકવાન્ન રંધાય ને ઘરના ખૂણે ફૂલ, પાન, રોટલા ને સાકરની ખોપરી વ. થી શણગારેલા ગોખલે ધરાય: અર્પણતર્પણના દેખાવની ઘેરઘેર હરીફાઈ થાય ને લોક જોવા ય નીકળે. રાતના દીવાઓ લઈ કબ્રસ્તાને ટોળાં ઊમટે, પરલોકવાસીને ભૂલમાં કે જાણીને દીધેલાં દુ:ખની માફી માગે, એમને ભૂલી નથી ગયા એની યાદ આપે ને અર્પણ કરેલા એમનાં ભાવતાં ભોજન આરોગવા પ્રાર્થના કરે, પ્રજા ભારે ધર્મિષ્ઠ. રસ્તે જતા કોઈ પણ પવિત્ર સ્થળ દેખાય તો હાથ ને છાતીએ ક્રોસનું ચિહ્ન કરે. ગ્વાદાલૂપેની ચમત્કારી માતા મેરીના ગિરજાઘરમાં તો ઘૂંટણિયે ચાલી આવેલા ભાવિકો ય મળે. ખિલ્બર્તોની સંગાથે ગિરજાઘરો, ખંડિયેરો જોયાં. ભારતથી એ એટલો રંગાયો છે કે વાત કરતા ધરાતો નથી, પણ ઓહાકા ગામમાં થોડા અંતરંગ મિત્રો સિવાય, એની ભારતવાર્તા સાંભળનારાં બહુ ઓછાં છે.

મેક્સિકોથી હ્યુસ્ટન વિમાની-મથકે ઉતરતાં અપ્રિય અનુભવ થયો તેય ટાંકું. અહીં ઇમીગ્રેશનના અધિકારીએ મને રોક્યો, ટિકિટ લઈ લીધી ને પ્લેનમાંથી સામાન ઉતરાવ્યો. કારણ જાણવાની મારી વિનંતિ એમણે ગલ્લાતલ્લા કરવામાં કાઢી વિલંબ કર્યો ને એટલી વારમાં ન્યૂયોર્ક જવાનું મારું વિમાન ઉપડી ગયું. બધા મુસાફરો ગયા પછી મારો સામાન ખોલાવી ફંફોસવા લાગ્યા ત્યારે સમજાયું કે તેઓ ક્યાંક મને માદક દ્રવ્યોનો વાહક સમજી બેઠા છે: પછી ઇમીગ્રેશન કાર્ડમાં રોહિત શાહનું સરનામું 'ઓલ્ડ રાઈફલ કેમ્પ' છે તે આપ્યું હતું એટલે એમના ધંધાની પૂછપરછ કરી, કમ્પ્યુટર સોફ્ટવેરવાળા મિલનસાર રોહિતભાઈના ધંધાને—અમેરિકા ને ન્યૂજર્સીની પ્રજાએ પાડેલા રસ્તાના નામમાં રહેલ 'રાઈફલ કેમ્પ'ને આધારે—આ બુદ્ધિનું દેવાળું ફૂંકેલા અફસરો કશાક આતંકવાદમાં ભેરવવાની ચેષ્ટા કરતા હતા. મેં કહ્યું, કલાક બેસાડી રાખ્યો એના કરતાં પહેલેથી જ બધું પૂછી લીધું હોત તો મારું વિમાન પકડી શકાત. પણ સરકારી અધિકારી (કહે છે, અહીં રંગભેદનો પ્રભાવ છે ને પરદેશીઓ, વિશેષ તો એશિયાઈ મુસાફરોની કનડગત થાય છે) શેતાનના સાગરીતો થવાની તાલીમ પામેલા. માથાકૂટ કેટલી કરાય? મારા બચકામાંથી એમને ઓક્ટાવિયોના સંગ્રહમાં છલકાતા માદક કાવ્ય દ્રવ્યની ગંધ આવી નહિ ને મેક્સિકન ભીંતિચિત્રકળાના મહાગ્રંથમાં છાપેલાં વિપ્લવી ચિત્રોમાંથી 'કશું' સ્ફોટક જડ્યું નહિ ત્યારે અમેરિકામાં પુનરાગમનની છૂટ મળી, મિત્ર સ્વામીનાથનને-સાન આન્તોનિયોના મથકે આથી કપરો અનુભવ થયેલો. લાંબા વાળ, ઝભ્ભો ને લુંગી પહેરતા અલગારી કળાકારને-આ ફાસીવાદી દલાલોએ પજવ્યા હતા. હું પણ એ દુઃસ્વપ્નનો ઓથાર ઓઢી અમેરિકામાં પાછો ઊતરું છું.

ન્યૂયોર્કમાં મિત્ર વિદ્યાની આનંદ સારાભાઈ સાથે 'સોહો'ના આર્ટગેલેરીઓમાં ફર્યો: બધું લગભગ રસહીન, ઘવાયેલું જોવા મળ્યું. છેવટે વોલ્ટર દ મારીઆના બે કળા પદાર્થોનાં સંગ્રહો જોયા. કહે છે કોઈએ એ પારિવેશિક ઇન્સ્ટૉલેશન્સ સદા માટે સંઘરવા અઢળક નાણાં ખર્ચ્યાં છે. એકમાં સો એક ફૂટ વિશાળ ઓરડામાં થોડા થોડા અંતરે ચકચકિત પિત્તળની પાટો ફરશ પર જોડવી પ્રકાશથી ઝળહળાં કરી છે. 'મીનીમલ', પારિવેશિક કળા અહીં નિર્લજ્જ પ્રદર્શિત થઈ છે બીજે, ઉપરના માળે પચાસેક ફૂટના એકેય ડાઘ વગરના શ્વેત ઓરડામાં ફરશ પર દોઢેક ફૂટ ઊંચો કાદવનો કાળો જથ્થો આખી ગેલેરીમાં ભર્યો છે. એ કાદવને ભીનો રાખવા અંદર ઝીણા, યાંત્રિક ફુવારા ગોઠવ્યા છે અને ઉપર સફેદ દીવાલો ઝગમગાવવા દીવાનો પુંજ. જોનાર બધાં

બહાર રહી કાળા કાદવની લીલા માણી. આનંદની અમેરિકી મિત્રે એક તરફ વાર જોયું હતું અને એ એનાથી એટલી અંજાઈ કે વારંવાર યાદ કરતા હ્ર. અમેરિકાનું આ મારું છેલ્લું કળાદર્શન હતું.

ઇન્દિરા ગાંધી એરપોર્ટ પર ઊતરતા ફરી વિશાળ ભીંતચિત્રો (ખરેખર તો પાટિયા પર દોરી ભીંતે લગાડેલા) જોતાં મેક્સિકોની ઝંઝાવાતી દીવાલો ફરી સાક્ષાત્ થઈ અને એની ભભૂકતી જ્વાળાઓમાં સ્થાપત્યના પ્રપંચને કુર્નિશ બજાવતાં વરવાં ચિત્રો ભડકે બળ્યાં.

પૂરું કર્યું એપ્રિલ ૨૫, ૧૯૮૮, વડોદરા

રમેશ ઓઝા

'સિતાંશુ યશશ્ચન્દ્રની સર્રિયલ સૃષ્ટિમાં ડોકિયું'

આધુનિક ગુજરાતી કવિતાનું જે મોટું આંદોલન સુરેશ જોષીએ શરૂ કર્યું તેના પરિણામે ગુજરાતી કવિઓ સામે ઘણી નવી દિશાઓ ઊઘડી. પણ અજાણ્યા માર્ગે વિશ્વાસપૂર્વક આગળ વધવાની હિંમત અને હિકમત બધામાં ન હોવાથી, કવિતાની નવી ધારાઓ વિષેની પુખ્ત સમજના અભાવે, સર્જકતાનો અંતઃસ્રોત બહુ પ્રાણવંત નહિ તે કારણે, ક્યારેક જૂની-નવી કાવ્ય-વિભાવનાઓ વચ્ચે પસંદગીની અસમંજસ નડી તેથી—આમ વિવિધ કારણોમાંથી કોઈ એક કે એકાધિક કારણો એકાધિક કવિઓમાં ભેગાં થવાથી ઘણાંય સાહસ કુંઠિત પુરવાર થયાં, કેટલાંક માત્ર જૂની ધારા પ્રત્યે હાસ-પરિહાસની ક્ષુલ્લકતા થી આગળ ન વધી શક્યાં, અને કેટલાંક માત્ર અધૂરિયાં—અધકચરાં અનુકરણો થઈને અટકી પડ્યાં.

સુરેશ જોષીના આંદોલનની પેદાશ રૂપે, પણ તેમના પડછાયા રૂપે નહિ એમ, જે આધુનિક ગુજરાતી કવિઓ નીપજી આવ્યા તેમાં મુખ્ય ગુલામ-મોહમ્મદ શેખ, રાવજી પટેલ, લાભશંકર ઠાકર અને સિતાંશુ યશશ્ચંદ્રને ગણાવી શકાય. રાવજી અકાળે અવસાન પામ્યા ગુલામમોહંમદ ઘણું ઓછું લખે છે. લાભશંકર અને સિતાંશુ પ્રમાણમાં વધારે સક્રિય છે. બે ય વચ્ચે કેટલીક બાબતમા કેટલુંય સામ્ય હશે, પણ ભિન્નતા ઘણી છે. બંને ગુજરાતી ભાષામાં આધુનિકતાના આંદોલનની જ નીપજ. સુરેશ જોષી પોતે સર્જક ખરા, પણ એમને ઘણી નવી ભોંય ભાંગવી હતી, નવી સમજ ફેલાવવી હતી એટલે એમની પ્રવૃત્તિ વિવેચનની દિશામાં વધારે ફંટાઈ. એઝરા પાઉન્ડ જેવો સાહિત્યધર્મ એમણે વિશેષ નિભાવ્યો. પરિણામે સુરેશ જોષીના આરંભ પછી આધુનિક

ગુજરાતી કવિતાને નવી પ્રયોગશીલ વિધામાં વિકસાવવાનું કામ એક તરફ લાભશંકર દ્વારા ચાલ્યું તો બીજી તરફ સિતાંશુએ આ કામ આગળ વધાર્યું. સિતાંશુને એક ચોક્કસ પ્રકારની કાવ્યવિભાવના, એક સમજપૂર્વકના એસ્થેટિકને ગુજરાતી કવિતામાં લાવનાર તરીકે આપણે ઓળખવાના રહે છે.

ગુજરાતી કવિતાનું નવસંસ્કરણ કરવામાં સિતાંશુએ બે-ત્રણ બાબતો પર ખાસ ધ્યાન કેન્દ્રિત કર્યું, એમાં સૌથી મહત્ત્વની બાબત છે ગુજરાતી કવિતાને અતિવાસ્તવ અથવા પરાવાસ્તવવાદી વળાંક આપવાની. પરાવાસ્તવવાદી કાવ્ય-વિભાવનાના જ ભાગ તરીકે કાવ્યમાં અર્થથી ઊફરા જઈ કેવળ શબ્દનાં ધ્વનિમાં રાચતી ધ્વનિ-કવિતા (sound poems) શું હોઈ શકે તેનું નિદર્શન એમણે કર્યું. આમ તો વિશિષ્ટ ભાષાકર્મની વિભાવનાને અનુસરતી એમની કવિતામાં ધ્વનિસંયોજનો દ્વારા જ સંવેદનને પામવાની પ્રવૃત્તિ સર્વત્ર ચાલતી જ રહે છે. તેમ છતાં "હોચી મિન્હ માટે એક ગુજરાતી કવિતા" અને "ચે ગૂવેરા માટે એક ગુજરાતી કવિતા" એ કૃતિઓ દ્વારા અથથી લગભગ સંપૂર્ણ નિરપેક્ષ, માત્ર શબ્દધ્વનિને જ પ્રયોજતી ટેકનિકનાં નમૂનેદાર ઉદાહરણો એમણે આપ્યાં છે. "લગભગ અર્થનિરપેક્ષ" એટલા માટે કે એમાં પ્રત્યેક ખંડ સાથે જે વિવરણાત્મક પેટાશીર્ષકો એમણે પ્રયોજ્યાં છે તે દ્વારા નિરર્થક લાગતા ધ્વનિઓમાંથી આછા અર્થસંકેત સાંપડે છે. સિતાંશુની કવિતાનું ત્રીજું લક્ષણ આપણી પૌરાણિક મિથને વિષય બનાવીને એમાંથી નવા અર્થસંકેતો પ્રગટાવવા તે. અને આ બધું કરતાં કરતાં પણ આધુનિક ગુજરાતી કવિતાએ પ્રગટ કરેલાં બીજા અનેક વલણો-લક્ષણો તો કવિતાની નવી ટેકનિકનાં અનિવાર્ય અંગો રૂપે આવે જ આવે. દા. ત. છંદોબદ્ધતામાં અટવાઈને કૃત્રિમ બનતી કાવ્યભાષાને અછાંદસનાં વૈવિધ્યપૂર્ણ લયાવર્તનોમાં ઢાળવી, જરૂર પડ્યે કેવળ ગદ્ય પ્રયોજવું, ભાષાને એના રૂઢાર્થની સીમાનું ઉલ્લંઘન કરાવવું, મધ્યકાલીન છંદો અને કથનશૈલી પ્રયોજવી-અને આ બધાંના પરિણામે કવિતાના વ્યક્તિત્વનું પૂરેપૂરું metamorphosis સ્વરૂપાંતર સાધવું. આધુનિકો તો કવિકર્મ એટલે કેવળ ભાષાકર્મ જ એવું પ્રતિપાદન કરે છે. સિતાંશુને એવા સૂત્ર માત્રથી સંતોષ નથી, એ તો ભાષાના સિદ્ધાંતનું એક સંપૂર્ણ ભાષ્ય આપે છે. એમણે પશ્ચિમના અને આપણા એસ્થેટિક્સનો તુલનાત્મક અભ્યાસ કરીને ભાષાના માહાત્મ્યને સ્થાપ્યું છે. 'રમણીયતાનો વાગ્વિકલ્પ'માં એમણે જે કામ કર્યું છે તે આપણા સૈદ્ધાંતિક વિવેચનની મોટી ઘટના છે. આપણે ત્યાં વિવેચનને નિમિત્તે અને નામે ઘણું પુનરાવર્તન,

પિષ્ટપેષણ, અનુકરણ, વિચારવિસ્તારનું કાર્ય થયાં કર્યું છે. પૂર્વસૂરિઓને આધીન રહીને કોઈ મૌલિક સ્તરનો સિદ્ધાંત સ્થાપવાના પ્રયત્નો શોધવા પડે તેમાં 'રમણીયતાનો વાઙ્‌વિકલ્પ' દીર્ઘકાળ પર્યંત સંભારવાનું પુસ્તક બની રહેશે.

સિતાંશુએ ગુજરાતી કવિતામાં પરાવાસ્તવવાદી વલણો પ્રગટાવ્યાં. એમની અનેક કૃતિઓ આગળ "સર્‌રિયલ" એવું વિશેષણ એ પ્રયોજતા રહે છે. દા. ત. "એક સર્‌રિયલ સફર", "મૃત્યુ : એક સર્‌રિયલ અનુભવ", "મધુ, યમ, અને જળ : એક સર્‌રિયલ પુરાણકથા", "દા. ત. મુંબઈ: હયાતીની તપાસનો એક સર્‌રિયલ અહેવાલ", "વગેરે વિષે એક સર્‌રિયલ ગીત", "મારા જન્મપુનર્જન્મનું સર્‌રિયલ કાવ્ય", "કાળું હળ: એક સર્‌રિયલ મરશિયો", "મોઓં–જો–દડો : એક સર્‌રિયલ અકસ્માત". જ્યાં આવું વિશેષણ ન પ્રયોજાયું હોય ત્યાં પણ કાવ્યમાં સર્‌રિયલ લક્ષણો સ્પષ્ટ જોઈ શકાય છે.

તો પ્રશ્ન એ થાય કે આ સર્‌રિયલિઝમ શું છે? આ સદીના પ્રારંભિક દાયકાઓમાં યુરોપીય ચિત્રકલા અને સાહિત્યકલા—અને તેમાં મુખ્યત્વે કવિતા—પર જેનો ઘણો પ્રભાવ પડ્યો તે દાદાવાદના પ્રણેતાઓ ત્રિસ્તાં ઝારા, માર્સેલ જેન્કો, હ્યુગો બાલ વ. અને ચિત્રકારો હાન્સ આર્પ, માર્સેલ દ શૅમ્પ, ફ્રાન્સિસ પીકાબિયા જેવાઓએ પરંપરા સામે વિદ્રોહ, આક્રમણનું વલણ અપનાવ્યું. પરંપરામાંથી મુક્ત થવા માટે એનો વિધ્વંસ કરવાનો કાર્યક્રમ આપ્યો. somethingની જગ્યાએ nothingનો મહિમા કર્યો.

No more painters, no more writers, no more musicians, no more sculptors, no more royalists, no more imperialists, no more anarchists, no more socialists, no more Bolsheviks, no more politicians, no more proletarians, no more democrats, no more armies, no mora police, no more nations no more of these idiocies no more, no more, NOTHING, NOTHING, NOTHING પૂર્ણ નકારાત્મકતાના મહિમાગાનમાં બધી જ સ્વીકૃત સંસ્થાઓને બેવકૂફીઓ –idiocies– ગણવામાં આવી છે. માત્ર શેષ જે રહે છે તે NOTHINGનો સ્વીકાર કર્યો છે. બે વિશ્વયુદ્ધોની વચ્ચેના ગાળામાં જે વૈશ્વિક પરિસ્થિતિ યુરોપના માનવીએ અનુભવી તેમાં સર્વત્ર, સર્વસ્તરમાં એને હતાશા, અંધકાર, અસારતાનો જ અનુભવ થયો અને કોઈ વાતમાં કોઈ અર્થ ન જણાયો ત્યારે બધાનો ઈન્કાર, તિરસ્કાર કરવાનું વલણ જન્મ્યું. દાદાવાદમાં આપણને એ જોવા મળે છે એટલે જ દાદાને કોઈ વસ્તુ કે વિભાવ ગણાવવાને બદલે માત્ર એક ભાવ–'a state of mind'–મનની એક અવસ્થા

એતદ્

ગણાવાય છે. પણ સર્વ કંઈનો ઇનકાર–તિરસ્કાર કરવાની મનઃસ્થિતિમાં આંદ્રે બ્રેતાં જેવા દાદાવાદીથી ઝાઝું ન રહેવાયું. એમણે દાદાવાદથી છેડો ફાડયો. વિદ્રોહ, વિડંબના, પરિહાસમાત્રમાં કલાકૃતિ અટવાઈ જાય તેવો દાદાવાદી અભિગમ બ્રેતાંને મંજૂર ન હતો. એમણે સર્રિયલિઝમનો વિચાર રજૂ કર્યો. આ શબ્દ તો એમને ફ્રેંચ કવિ એપોલિનેર પાસેથી મળ્યો, પણ એની આસપાસ એમણે એક પોતીકી વિભાવના વિકસાવી 'Dada is a state of mind' એમ કહેવાયેલું. સર્રિયલિઝમને જો બરાબર સમજીએ તો એમ કહેવું પડે કે Surrealism is a subconscious state of mind. આજે subconscious વિશેષણ લાગે. તેનાથી સંપૂર્ણ નકારને બદલે કશુંક વિધાયક તત્ત્વ પુરસ્કૃત થતું હોવાનું સમજાશે. અવચેતનની અવસ્થાઓને આપણે નિરર્થક નહિ કહી શકીએ. એમાં અન્–અર્થનો જે આભાસ ઊભો થાય છે તેના મૂળમાં પહોંચીએ તો કંઈક ગુહ્ય અર્થતત્ત્વ જણાય. આ ભૂમિકા લઈને બ્રેતાંએ ૧૯૨૪માં એક ઢંઢેરા રૂપે સર્રિયલિઝમનો વિચાર સમજાવતાં કહ્યું કે બુદ્ધિ, તર્ક, નીતિ, સામાજિક મૂલ્યો ઇત્યાદિથી નિરપેક્ષ રીતે ચિત્તમાં સ્વયંભૂ પ્રગટતા તરંગો, કલ્પનશ્રેણીઓ, સ્વૈરપણે ઉદ્ભવતા વિચારો એ લાગે છે તેવી અવાસ્તવિક બાબતો મૂળમાં નથી. કારણ એમનાં મૂળમાં વાસ્તવ કરતાં ય સવાયું વાસ્તવ એટલે કે પરાવાસ્તવ પડેલું હોય છે. ફ્રોઈડે અવચેતન મનનાં સંચલનો અને એમની પાછળ રહેલા વાસ્તવિક અનુભવોના આધારની મીમાંસા કરી જ હતી. એ જ વસ્તુનો સંચાર કલામાં સહજપણે થવા દેવો જેથી સાહિત્યિક કૃતિ–textની રચનાપ્રક્રિયામાં કવિનું અજાગૃત–અર્ધજાગૃત ચિત્ત, એની સુષુપ્ત ચેતના સ્વતઃપ્રવૃત્તિ કરવા મુક્ત હોય. એવા સ્વતઃસંચલિત automatic સર્જનમાં ચિત્તમાં ઊંડે ઊંડે ચાલતી અનવધિ–નિરવધિ ઘટનાઓ ભાષા દ્વારા અભિવ્યક્તિ મળે ત્યારે ભાષાને પણ એના રૂઢિગત ઉપયોગ કે વ્યવસ્થાથી મુક્ત–નિરપેક્ષ રીતે પ્રગટવા દેવી પડે, અલબત્ત, રૂઢ પરંપરાને પડકારવાનો, તર્કબદ્ધ વિચાર કરવા અને વ્યક્ત કરવાની રીતનો, સામાજિક રૂઢિઓ, શરતોનો આ વિચારમાં વિરોધ અને પરિહાર જરૂર છે, પણ ચિત્તના આંતરિક અને તેથી જ વધારે સ્વીકાર્ય વાસ્તવમાં અરાજકતાની પડછે કશીક સુસંગતતા રહેલી હોય છે તેને શોધવાની, ઓળખવાની વ્યક્ત કરવાની મથામણ પરાવાસ્તવવાદીમાં હોય છે. એમાં એ ક્યારેક અરધોપરધો સફળ થાય ક્યારેક ન થાય. એટલે એવી કાવ્યરચનામાં ક્યાંક કશોક સંકેત અરધોપરધો પકડાય, ક્યાંક ન પણ પકડાય એવું સતત બનતું રહે છે. અર્થ અને અન્–અર્થની સીમા પર રહ્યે રહ્યે કલાકૃતિમાં વ્યક્ત

થવું એવું પરાવાસ્તવવાદીઓનું 'પોયેટિક એસ્થેટિક' છે. બ્રેતાંએ આ જે નવું આંદોલન આરંભ્યું તેમાં તેમને રેંબો, લોત્રેમો, એપોલિનેર ઇત્યાદિના સહકાર અને સમર્થન સાંપડયાં. Automatic writingની એમની વિભાવનામા પરાવાસ્તવવાદીઓ Spontaneous overflow વાળા કૌતુકરાગીઓ સાથે કેટલેક અંશે સામ્ય ધરાવે છે. કારણ પરાવાસ્તવવાદીઓ પણ કલ્પનાનો મહિમા સ્વીકારે છે. ફરક એટલો જ કે એને વાસ્તવિકતાને ખૂંટેથી છૂટી છોડીને સ્વૈરપણે વિહરવા દેવામાં પરાવાસ્તવવાદીઓ જુદા પડે છે. પરિણામે તરંગલીલા, ક્યારેક એબ્સર્ડ લાગે તેવાં કલ્પનોની સહોપસ્થિતિ, ક્યારેક ભ્રાતિજન્ય હોય તેવાં perceptions વગેરે આપણને જોવા મળે. બાકી ઓટોમેટિક રાઈટીંગ કે સ્પોન્ટેનિયસ ઓવરફ્લો એ તો કવિએ પ્રયત્નપૂર્વક, સભાનતાપૂર્વક, કલાકીય પરિણામ સિદ્ધ કરવા માટે યોજેલો ઉપક્રમ હોય છે એ વાત સમજવી જોઈએ. આ મુદ્દાની વધુ ચર્ચા પાછળ થશે. અને ત્યારે એ પણ સ્પષ્ટ થશે કે સિતાંશુની કવિતા સરૂરિયલ હોવા છતાં સભાનપણે તેમ છે એ ટીકામાં કેટલી ગેરસમજ રહેલી છે.

આપણે પરંપરાગત રીતે કવિતામા કોઈ કેન્દ્રિય અર્થ અથવા અર્થનું કેન્દ્ર જોવા ટેવાયેલા છીએ. શબ્દાર્થોનો સાયુજ્યભાવ આપણે કવિતામાં જોવાનો આગ્રહ રાખીએ છીએ. પણ પરાવાસ્તવવાદમા તો શબ્દ અને અર્થના આ અવિનાભાવનો જ વિરોધ છે. ભાષાને વળગેલા અર્થમાંથી એને મુક્ત કરીને મનમા સંચલનો સાથે અનુબદ્ધ કરવી એ પરાવાસ્તવવાદી કવિતાની મૂળભૂત શરત છે. સિતાંશુએ ભાષાને એ પરિમાણમાં ઢાળવાનો પ્રયત્ન એમની કવિતામા કર્યો છે. "મનના માયાવી મેદાન" એ સિતાંશુની એક કૃતિનું શીર્ષક તો છે જ, એ ઉપરાંત એ જ સિતાંશુની કવિ કલ્પનાની લીલાભૂમિ છે. એક સ્થળે સિતાંશુએ એમ કહ્યું છે કે, "ચિત્ત પોતાના જ નિયમો નિપજાવી તે આભાસી વસ્તુમાંથી પોતાની અંગત ખાનગી કલાકૃતિ પોતાના જ ફલકમાં નિપજાવી લે છે."[૨] અને ચિત્તના નિયમો તો એવા નોખા-નિરાળા છે કે એ પ્રમાણે નિપજી આવેલી કૃતિને પરંપરાપ્રાપ્ત ઓજારો વડે પામવી કે માપવી એટલે સરૂરિયલ કવિતાના મર્મને મૂળમાંથી ચૂકવા બરાબર ગણાય.

એટલે સિતાંશુની સરૂરિયલ કવિતા સમક્ષ જતાં આપણે આપણી રૂઢ કાવ્યાપેક્ષાઓને તજવી-બદલવી પડે, કાવ્યાસ્વાદની આપણી સંવેદનાને નવેસર સજવી પડે, અર્થના આપણા નિશ્ચિત ખ્યાલોને અને એના સુધી પહોંચવાની અનિવાર્યતા સંબંધે આપણા આગ્રહો જતા કરવા પડે. અર્થ અને અન્-અર્થ

આકૃતિ અને આકારહીનતા, જીવન અને મૃત્યુ, વાસ્તવ અને કલ્પના, ભૂત અને ભાવિ, પ્રત્યાયનક્ષમતા અને પ્રત્યાયનરહિતતા–આવાં દ્વંદ્વો તેા આપણી જાગૃત, તાર્કિક, બુદ્ધિપ્રધાન, વ્યવહારની જિંદગીનું વાસ્તવ છે. બીજા શબ્દમાં આવા વાસ્તવને "યથાતથ" કહીએ. ખરું વાસ્તવ તેા એ છે જ્યાં આ બધાં દ્વંદ્વો ન હેાય. "યથાતથ"માંથી પરંપરાવાદી કવિતાના વિષયેા માટે themes- મળે. પણ the-thing-in-itself સુધી પહેાંચવાની સરૂરિયલિસ્ટ કવિની મથામણ હેાય છે. એટલે એ કાવ્યની તમામ પ્રાપ્ત સામગ્રીને, એની ભાષાને સુધ્ધાં, વ્યત્યયેા અને વ્યુત્ક્રમેાની હારમાળામાં ઢાળીને અથવા તેને વિચિત્ર રીતે સાંકળીને "વસ્તુ અનુભવની સીમાએા વિસ્તારવામાં" પ્રયેાજે છે. સિતાંશુએ આ માટે જ ભાષાનું નવસંસ્કરણ કર્યું છે. લાભશંકર કરતાં સિતાંશુ એ અર્થમાં જુદા પડે છે કે લાભશંકર ભાષાનેા ઉપયેાગ કરવા છતાં તેની શક્તિમાં જાણે વિશ્વાસ નથી ધરાવતા. સિતાંશુને એમ લાગે છે કે હવે કવિ પાસે એ જ સાચવી રાખવા જેવી વસ છે, એ જ એની મૂડી છે. આ વાત એમના પહેલા જ સંગ્રહથી સ્પષ્ટ થતી હતી. લાભશંકરની કવિતામાં શબ્દ રમત છે, જેમ સિતાંશુમાં છે અને હરકેાઈ સારા કવિમાં પણ હેાય જ. પણ આ વિશે ચંદ્રકાન્ત ટેાપીવાળાનું ઉચિત નિરીક્ષણ છે કે લાભશંકરની વાત કરીએ ત્યારે "શબ્દરમતમાં શબ્દ કરતાં રમતને એમણે આગળ ધરી છે એથી એમની કવિતાની આસપાસ ભાષાભેદનાં ભયસ્થાનેા એકદમ ઊભાં થતાં ગયાં છે"[3] "એાડિસ્યુસનું હલેસું"માં ભાષાની કેટલી લઢણેા, કેટલું ઉક્તિવૈવિધ્ય, લયવૈવિધ્ય અભિવ્યક્તિના કેટલા સ્તર જોવા મળે છે! છતાં એમ કહેવાયું કે એમની કવિતામાં, "જુદી જુદી તરેહની એકવિધતા" દ્વારા એક mannerism પ્રવેશી જાય છે. પણ પહેલાં તેા "જુદી જુદી તરેહની એકવિધતા" શબ્દપ્રયેાગમાં વદતેાવ્યાઘાત રહેલેા છે. અને તેમાં પ્રત્યક્ષ પ્રમાણની અવગણના રહેલી છે. એ ખરું કે સિતાંશુ મદારીની ભાષાનેા પ્રયેાગ ઘણી વાર કરે છે; પણ તે સિવાય પણ એમની ભાષામાં અપાર વૈવિધ્ય છે તે નજર બહાર ન રહેવું જોઈએ. થેાડાંક ઉદાહરણેાથી આ વાત સ્પષ્ટ થશે.

"એક સરૂરિયલ સફર"ની વાત કરતાં કવિ ભાષાને કેવી રીતે પ્રયેાજે છે તે જોઈએ :

"ગયેા તેા મ્યુજિયમ્માં.
ત્યાં જોયાં મારા'જ મમી.
તાળવે અથડાઈ બેાલી પડચો :
રાજા, રાજા, સુથાર દંડ, સુથાર દંડ.

કે કે નહિ દંડું, નહિ દંડું
થાય શું ? તે ચાલ્યો પાઠો દખણાદી વાટે
વાટમાં મળી મારી પગલી
ધૂળની ઢગલીની એ તો સગલી,
પૂછ્યું કે પગલીબેન, પગલીબેન ક્યાં ચાલ્યા ?
તો કે તારા પગની ચારે પાસ !
પગલી તો પસરી, પસરી તો કોતર કોતર તો કાળવું
કાળવું બીકાળવું ને ભેંકાર,
કોતરમાં હું તો ભૂલો પડ્યો
ભમતાં ભમતાં ચણો જડ્યો

આપણે આ શૈલીએ કહેવાયેલા નેરેટિવની વચ્ચે તો ઊછર્યાં છીએ. અને સ્વપ્નાનુભવમાં ક્યારેક કાળાભમ્મર-બીકાવળાં કોતરોમાં સફર કરવાના અનુભવોમાં એકબીજાથી અસંબદ્ધ એવી દૃશ્યપટ્ટી સળંગ જોડાઈ જતી હોય એમ બને.

હવે એ જ શૈલીનું બીજું કલ્પનસંયોજન જોઈએ. કાવ્યનો પ્રારંભ આ રીતે થાય છે.

કંઈ નહીં-નાં બી લીધાં છે
સરવર પાણી પીધાં છે
ઊગ્યાં ઝાડ આ સીધાં છે

અને આગળ જતાં

બચ્ચા બારણાં ઉઘાડો,
બચ્ચા બારણાં ઉઘાડો
આડો ક્ષિતિજ તણો આગળિયો
મીઠી શેલડિયાળી વળીઓ
ખાવી ખરવું નામની કળીઓ
બચ્ચા ભોટીલા !

આ કાવ્ય જેની પંક્તિઓ અહીં લીધી છે તેનું શીર્ષક "યમદૂત" છે. એ શીર્ષકના સંદર્ભમાં "બચ્ચાં બારણાં ઉઘાડો" એ બાળવાર્તાની પંક્તિઓનો મૃત્યુસંદર્ભ સ્પષ્ટ થશે. આપણે બાળપણમાં મૃત્યુનો પહેલો આભાસ-અધ્યાસ વરુ અને ઘેટાં અથવા તો એવી બીજી વાર્તાઓ પરથી મેળવેલો. મૃત્યુની વાત કહેવા માટે કવિ આપણને અવચેતનમાં ઢબુરાઈ ગયેલા એ અનુભવ સાથે પેલી વાર્તાની પંક્તિઓ પ્રયોજીને સીધા સંપર્કમાં સ્થાપી દે છે. ભાષામાં શબ્દોના અર્થનું વ્યવધાન ઓળંગીને સીધા અનુભવ સુધી પહોંચવા

માટેની આ સરરિયલ કાવ્યરીતિ છે. વળી "ખીલી ખરવું નામની કળીઓ" દ્વારા પણ એ જ અનુભૂતિસંકેત મળે છે. આમ ભાષાની તરકીબો, શૈલીઓ કલ્પનોમાં અવળસવળ જણાતાં અને અરૂઢ સંયોજનો દ્વારા મૃત્યુ નામની વસ્તુના મૂળ સુધી પહોંચવાની આ સરરિયલ હિકમત દાદ માગી લે તેવી છે. વરુ અને ઘેટાંની વાર્તામાં વરુ "યમદૂત" બનીને આવે છે. તે જ રીતે કાવ્યમાં આગળ નવાં કલ્પનો, નવા અધ્યાસો દ્વારા એ જ અનુભૂતિને સઘન બનાવવા કવિ પિરામિડો–સિંફકસોનો નિર્દેશ કરે છે. વળી ત્યાંથી આગળ જતાં એ સિંદૂરની વાત કરીને સૌભાગ્યવતી સ્ત્રીના કપાળના સિંદૂરલોપના સંકેત દ્વારા મૃત્યુની જ વાત કરે છે. મૃત્યુ વિષેનો આપણો એક ખ્યાલ છે. "કંઈ નહિ"નો nothingnessનો. અહીં એ કંઈ નહિનાં બી વાવીને કાવ્યમાં મૃત્યુનો અનુભવને ઉગાડચો છે એમ સમજાય છે. પણ એ સમજવા માટે ભાવક તરીકે આપણી પાસે કેટલીક વિશેષ સજ્જતાની અપેક્ષા રહે. કાવ્યને પામવું એટલે કવિચિત્તની પ્રક્રિયાને સમજવી, એને પમાડવું એટલે કવિ દ્વારા ભાવકના ચિત્તની પ્રક્રિયાને સંચલિત કરવી. જોકે એ બેયને સિતાંશુ એક જ સળંગ પ્રક્રિયાનાં બે પાસાં તરીકે ઓળખાવે છે. એમણે તો એક વાર એમ કહેલું કે "કલાકૃતિ રચાય છે જ ભાવકના ચિત્તમાં, તો તેથી નિરપેક્ષ સ્વતંત્ર એવું જ્યાં કલાકૃતિનું અસ્તિત્વ જ નથી ત્યાં તેના નિયમો અન્યત્ર ક્યાંથી ગોતી શકાય?" યશવંત ત્રિવેદીને આ પરથી એમ લાગ્યું કે સિતાંશુ આ વિધાન દ્વારા સર્જકનો જ છેદ ઉડાડી દે છે પણ તેમ નથી. "કલાકારના ચિત્તમાં ચાલતી ભાવનપ્રક્રિયા ભાવકને તો ભાવકના ચિત્તમાં ચાલતી ભાવન-પ્રક્રિયા રૂપે જ મળે છે..." કલાકૃતિ" અને "મારા ચિત્તનો રસમય અનુ-ભવ" એ વચ્ચે કોઈ ભેદ નથી. એટલે એમની સરરિયલ કૃતિઓમાં ચાલતી કવિની ભાવનપ્રક્રિયા ભાષાની રચાતી આવતી અવનવી પેટર્નસ દ્વારા આપણા ભાવનને રસમય કોટિએ પહોંચાડી શકે છે.

"દા. ત. મુંબઈ: હયાતીની તપાસ એક સરરિયલ હેવાલ" નામની કૃતિમાં ભાષા અને લય પરત્વે અનેક સ્તરીય પ્રયોગો જોવા જેવાં છે. લયની કોઈ ભાત ઉપસાવી કે લયને તોડવો એ બંને પ્રક્રિયાઓ કાવ્યના કોઈક આંતરહેતુને પોષતી હોય છે. ઉપરોક્ત કાવ્યમાં "વહીવંચા" એ પેટાશીર્ષક-વાળો ખંડક એની ક્રિયાપદોની વિશિષ્ટ શૃંખલા અને અધવચ્ચેથી ઊંચકાતી લયની વિશિષ્ટ પ્રયુક્તિની નોંધપાત્ર બને છે:

"બપોરે એ બળી જાય, પવન પ્રમત્ત વીંઝાય, બારણાં લટકાય,
કોઈ વિસ્તાર છોડીને ધાય, કોઈ સીમાડે રઘવાયું થાય, સીમાડે

મેડીબારામાં રસ્તો ગોટાળાય, કટાયલા નકૂચા શિવાલયનાં બેંચાય,
લિંગે વળગેલો નાગ ઝબકાય, ફણા પટકાય, જળ-ભય, પીછો જાય,
બરફના ટોળાની નીસરણી રચાય, પરસાળે બેઠેલો પથ્થરનો
નંદી ઊભો થાય, પીઠ થરથરાય, પાછલી ખરી ઊંચકાય, અથડાય,
ટકરાય, ઉંચકાય, પછડાય, ભોય છોડી કમ્મર ઘડ ગરદન નસકોરાં
રાતી પહોળી આખ આખ ડોલતા શિંગ છતભેદનતત્પર ઉંચા ઊંચકાય,
લટકતી પાચસાત સાકળ વચ્ચેથી વેગભર્યા વંટોળ બની
શિરકણું શિંગ ઘૂમરાય, સાકળો ફંગોળાય, વીંઝતા છેડા સાતના
સત્તાવીસ સિત્તોતેર સિત્યાસી સો થાય

અને અહીંથી હવે જુઓ નંદીની ક્રિયા સાથે ફંગોળાતો લયનો ઝાટકો.

—સાત સાકળના
ફંગોળાતા સો છેડાએ, નંદીની બરછટ ગરદન પર, નાગ
ડાકલે, વીફર્યા ગગને, વાગ્યા વાગ્યા વાગ્યા વાગ્યા ઘંટ, આ ઘંટ-
આ પડી ત્રાળના ઘ ટ, હેાળા ઉલાળાના ઘંટ, વિકરાળ
ભ્રાતિના ઘ ટ, આ સત્ય વિશાળના ઘ ટ

રઘુવીર ચૌધરી નોંધે છે કે સ્થિતિમાથી ગતિમા આવવા માટે સિતાંશુ લયની પણ પ્રતીતિકર ભૂમિકા બાધે છે એ દરમ્યાન એને અહી 'વિકરાળ, ભ્રાતિના ઘ ટ' સ ભળાય છે.'

એ પછી સિતાંશુ વળી બાળવાર્તાની શૈલીએ ચિત્તમા ચાલતા તર ગને યદૃચ્છા આગળ વધવા દે છે. હજી તે. એ તર ગથી જાગેલા ભાષાલયનુ મોજું શમે ન શમે ત્યા એમની પ્રિય મદારીશૈલીમા "બાબાલોગ!"ને ઉદ્દેશીને કહે છે.

સુનિયે કિ આ ઘેઠાને ખાસ, લીલું ભાવે છે ઘાસ

તે તર ગમાળા પૂરી થાય ન થાય ત્યા ચોરે ચૌટે ઊભા રહી સસ્તી ચીજો વેચતા સેલ્સમેનની રીતે વાત કરતા તરત જાહેરખબરની શૈલીમા સરે છે,

આ શિંગડાનો ભૂકો શહેરની સિમેન્ટ ફેક્ટરીઓમા વપરાય તો અકસીર છે ભરોસા લાયક છે ખાતરીપાતરી છે વાપરો વાપરો ને શહેરના કોંક્રીટ બિલ્ડિંગો બનાવો ધરતીકંપપ્રૂફ છે લાવારસ માટેના સલામત સેફ્ટીના વાજ્બ કિફાયત કિંમતે નાખી આપીશું ટ્રેડમાર્ક જો નકલિયા માલથી સાવધાન રહેજો

અસંપ્રજ્ઞાત ચિત્તમા અનુભવાતી આસુરી વૃત્તિ બાળસહજ લીલાથી અહી અંગટી છે. સાથે સાથે મૃત્યુને ઢાકીને શોભવા મથતી શહેરી ભોગમયતા પણ સૂચવાય છે/પણ કવિ આપણને અર્થ તારવવાની નિરાત આપતા નથી. સાવ આકસ્મિક રીતે નવો સંદર્ભ પકડાવી દઈને આગળ ખેચે છે. એટલે જ આગળ જતા

સાવ એકાએક જ જડે છે મને આ શહેર
ઘેરી વળે છે તીવ્ર ગંધની ચણાતી દીવાલો
ચોમેર ઊભી થઈ અચાનક...

તીવ્ર ગંધ રચાતી રાતી દીવાલો, બારણાંની ઉઘાડવાસ, પવન સાથે વહી આવતી પ્રમત્તતા, ભીંતોની અતૂટ શૃંખલામાં અટવાવું, ભીંતોની ભૂખ–આ બધા ચૈતસિક વ્યાપાર દ્વારા મુંબઈમાં રહેતા મનુષ્યનું એક ધૂંધળી પણ ઓળખાય એવી રેખામાં સંવેદનાના સ્તરે ચિત્ર ઉપસી આવે છે. જો કે સિતાંશુ કાવ્યાંતે નોંધ નં. ૨માં કહે છે. "આ સર્‌રિયલ કાવ્ય છે./ચિત્ત નિર્માણના સાતત્યથી ઈતર કોઈ સાતત્ય આમાં શોધવા ન જવું. એ ચિત્ત પણ ઓગણીસ મોઢાં ઝુલાવતું, સાતસાત અંગ વિશેષોથી સંકુલ, અંતઃપ્રજ્ઞ અને સ્વપ્નના પીળી ઝાંયવાળા ઈંડાના રસમાં ડૂબેલું." નિરંજન ભગત, ઉમાશંકર જોશી, સિતાંશુ અને છેલ્લે છેલ્લે દિલીપ ઝવેરીનાં મુંબઈ કાવ્યોની તુલના કરવા જેવી છે. પણ અહીં એ શક્ય કે પ્રસ્તુત નથી. છતાં સિતાંશુનાં પોતાનાં જ મુંબઈ વિષેનાં ત્રણ સર્‌રિયલ કાવ્યોને એક સાથે મૂકીને જોઈ શકાય.

"પોમ્બાઈ અર્થાત બોમ્બાઈ નગરમાં એક ખેલ યાને વહાણ નામે ભૂલ." (ઇતિહાસ અને નેતિહાસ વિષે કંઈક નિઓ સર્‌રિયલ) એવા લાંબા અને વિચિત્ર શીર્ષકવાળા કાવ્યને જોઈએ. અહીં પોમ્બાઈ નગરમાં રહેનારાંઓને કવિએ વિસુવિયસના ફાટેલા મોઢામાં રહેનારાં કલ્પીને પ્રારંભથી જ પોમ્બાઈ–બોમ્બાઈ વચ્ચે ઇતિહાસ–નેતિહાસની કડી સ્થાપી દીધી દીધી છે. "પોમ્બાઈ", શબ્દપ્રયોગમાં "પોમ્પીઆઈ" નગર અને જ્વાળામુખીના સંદર્ભ દ્વારા એ પ્રાચીન નગરના ધ્વંસના ઇતિહાસ સાથે બોમ્બાઈ જેવા આધુનિક, ઇતિહાસ વિનાના, પરંપરા વિનાના, નેતિહાસ નગરનો વિરોધ રચ્યો છે. બોમ્બાઈ નગર જાણે પોમ્પીઆઈની જેમ ધ્વસ્ત પડયું હોય અને કવિ એમાંનાં લોકને પોતપોતાની જગ્યાએથી બહાર નીકળી આવવા આહ્‌વાન આપતા હોય તેમ કહે છે :

રે પોમ્બાઈ નગરમાં રહેનારા ! આવો,
બહાર આવો સુખશય્યામાંથી, રસોડામાંથી, કાતરિયામાંથી પાગલ–ખાનામાંથી
ગ્રંથાગારમાંથી, જેલમાંથી, જેલમહેલમાંથી, હોજી ! સ્કૂલમાંથી એક
ભૂલમાંથી, ઊલમાંથી ચૂલ–માંથી, ઓહોહો ! કોવાયેલા મૂલમાંથી,
અરે મુલ્લાના મિનારામાંથી, ગંગાના કિનારામાંથી, ચાં ઘોષમાંથી,
ટ્રાં ઘોષમાંથી, હોંશમાંથી, સંતોષમાંથી, હો પોમ્બાઈના સબલોગ !

કવિના મનમાં એક પછી એક એસોસિયેશન ઝિલાતાં, ઝલાતાં, ઝલાઈને

સરકી પડતાં જાય છે તેમાંથી જ પોમ્પાઈ પછી હડપ્પા પણ આવે અને હડપ્પા પછી—

"રક્ત પીળેલી નદીઓ ઉપર વાટ સળગતા ડાઈનામાઈટી પૂલો" પણ એમને દેખાય એટલે કે મુંબઈ અને હિરોશીમાની એકબીજામાં ભેળસેળ થઈ જાય એમ સમજવાનું રહે છે. પોમ્પીઆઈ જ્વાળામુખીમાં ધ્વસ્ત થયું અને તેનો ઇતિહાસ છે, પણ હિરોશિમાની રીતે બોમ્બાઈનું થાય તો નેતિહાસિક ઘટના જ બને એવો સંકેત કવિ અહીં આપે છે

'જટાયું' સંગ્રહમાં એમણે એક સુદીર્ઘ મુંબઈકાવ્ય આપ્યું છે. "મોંએ-જો-દડો: એક સર્‌રિયલ અકસ્માત." આને કવિએ લય-અર્થ-આકારના કોલાજ તરીકે ઓળખાવ્યું છે. અહીં "એક અકસ્માતને તેના વસ્તુની છિન્નભિન્નતાથી સાક્ષાત્ કરવાનો પ્રયત્ન છે." એમ સિતાંશુએ પોતે કહ્યું છે. આમ તો લગભગ બધાં જ કાવ્યમાં લય, અર્થ, સંવેદનનું કોલાજ રચાતું જ આવે છે. પણ આ કાવ્ય એટલું લાંબું છે કે એમાં ઘણા પ્રયત્ને પણ સંવેદનનું એકાદ સળંગ સૂત્ર કદાચ હાથમાં ન આવે અને છતાં એની એકંદર અનુભૂતિમાં કશીક અસ્પષ્ટ સંઘટના ઉપસી આવે છે.

પોમ્પાઈમાં આપણે જોયું કે પોમ્પીઆઈનો સંકેત રહેલો છે. પોમ્પીઆઈમાંથી એમના ચિત્તે હડપ્પા પર છલાંગ મારી. આ કાવ્યમાં આવા જ કોઈ અકસ્માતમાં ધ્વસ્ત થનાર મોએ-જો-દડો નગરને એમણે મુંબઈના objective correlative તરીકે સ્થાપ્યું છે એ સ્થાપના કેવી ચિત્તપ્રક્રિયા દ્વારા થાય છે તે તરફ થોડોક ઈશારો કરવો ઘટે.

કવિ શીર્ષકમાં મોએં-જો-દડોનો ઉલ્લેખ કરે છે, એમને કહેવું છે કંઈક મુંબઈ-મુંબી-જો-દડો કે મોએં-જો-મુંબી વિષે. પણ આધુનિક નગરજીવનનો પ્રતીક તરીકે એ આરંભ કરે છે "સાનફ્રાન્સિસ્કો નગરની ટોરોબંધ બૅંકમાં ચળકતી ફ્રેમના ચશ્મા પહેરેલા વિનયી એકાઉન્ટન્ટની સામે" બેસી ટ્રાવેલર્સ ચેક પર સહી કરવાની "હું"ની ક્રિયાથી. આ "હું"—પ્રોફેસર મહેતા સાનફ્રાન્સિસ્કોમાં ન, પણ હોય ને મુંબઈના સિક્કાનગરમાં, અમદાવાદ, પાલણપુરમા પણ હોય. આ ભરચક શહેરમા નિર્જીવ ગ્રીન-રેડ લાઈટોના ઈશારે ગતિ કરતો અને મુક્તિ ઇચ્છતો "હું" પોતાની જ કોઈ આત્મસંજ્ઞા વગરનો છે. પાછો તે છાપામાં છપાયેલી તાજેતરના-સેટ ન્યૂઝ કે વિધારાઓ દ્વારા ફ્લોરા ફાઉન્ટનની નીચે છ માળ જેટલી ઊંડાઈએથી ખોદકામ કરમ્યાન મોએ-જો-દડો શહેર મળી આવવાના સમાચાર વાંચે છે અને ત્યાંથી ચિત્તમા અવચેતન સ્તરે

આ "હું" regression દ્વારા પાંચમા-છઠ્ઠા ધોરણનો, સિંધુ સંસ્કૃતિનો ઇતિહાસ ચિંચપોકલીની નાઈટસ્કૂલમાં ભણવાની સ્થિતિએ પહોંચી જાય છે. મૌખિક પરીક્ષા દરમ્યાન જીભ ઝલાઈ જતાં જવાબ ન બોલાયો અને એનું ચિત્ત તો સરકસની દુનિયામાં ઊપડી ગયું. આ આખી પ્રક્રિયા દરમ્યાન મોંએં-જો-દડોની ભૂગોળ મુંબઈની ભૂગોળમાં ભળી જઈ મોંએ-જો-દડોના લત્તે લત્તે પ્રસરી જવાના કલ્પનનો અછડતો ઉલ્લેખ કરીને કવિતાને જુદા જ વળાંકે વાળી દે છે તે ધ્યાન બહાર ન જવું જોઈએ. કારણ ત્યાર પછી જે રસ્તો ભૂલેલા વહાણની વાત આવે છે તેનો સંદર્ભ આપણે સમજવો પડશે અને તો એ જહાજ પછી ગૂંચવાયેલો મુંબઈનો રથ બનીને રસ્તાને પૂછપરછ કરે છે તે સમજવામાં મદદ કરશે.

પછી તો મોંએ-જો-દડો પ્રતીકાત્મક frame of reference તરીકે જ રહે છે અને આપણે કવિના ચિત્તમાં ડટતંરથી-સર્વનાશથી ભેંકાર બનેલા મુંબઈને, જીર્ણ, શીર્ણ, મુંબઈને જ આપણી સંવેદનામાં ગોઠવવા પ્રવૃત્ત થઈએ છીએ. મુંબઈ આવું ભેંકાર કેમ? કવિ કહે છે:

> વૃદ્ધ વૃદ્ધ, યુવાવૃદ્ધ, બાલવૃદ્ધ, ગર્ભવૃદ્ધ, સંભોગવૃદ્ધ, વૃદ્ધ વૃદ્ધ?
> ઘરડું ખખ.
> પોતે જ પોતાનું વખ.
> ધોળી ધોળી પી ગયું શહેર શું પોતાને જ?
>
> ... ...
> ઇતિહાસના જાણતલ કહી ન શકે કે શું થયું,
> શું થયું આ ખાલીખમ મુંબઈ શહેરને,
> તેથી નામ આપી નાઠા : મોંએ-જો દડો.

તેમાંથી જ પછી કવિ ઇતિહાસની કેટલીક સંહારલીલા-મહાપુરુષોના અપમૃત્યુઓની વાત લયબદ્ધ માત્રિક છંદમાં કહે છે:

> (પણ) કુરુક્ષેત્ર પાણીપત ખડકી સત્તાવન માંડલે ટ્રલા
> ત્રણ ગોળી તાસ્કંદ-બધેયે એ જ ભાણ-ભલે! ભલે! ટ્રલા.

અહીં સમાચારોની સંખ્યા તરીકે પ્રયોજાયેલા કાવ્યખંડકોનું વૈવિધ્યમય ભાષાકર્મ અને વિડંબનાપૂર્ણ ચિત્તતરંગોની નિબંધ, યાદચ્છિક લીલા દ્વારા સર્રિયલ કવિતારીતિની આગવી અસર સિતાંશુએ નીપજાવી છે. કાવ્યને અંતે કવિ આપણને કહે છે કે—

> —પ્રિય વાચક! તમારી આંખ સામે અદૃશ્ય રહેતા એક નગરને
> મેં હવે તમને દેખાડયું છે, જોયું તમે?

આ શૈલી જોઈ તમે? અહીં પંડિતયુગની નવલકથા શૈલીનો આશ્રય લઈ તે સમયથી માંડીને અર્થને 'પ્રયત્નપૂર્વક સ્પષ્ટ કરવા' મથતી બધી સાહિત્યિક વિધાઓની વિડંબના છાની નથી રહેતી

આ પ્રકારની કવિતા સુપાચ્ય તો ન જ હોય, પણ તે સુવાચ્ય એટલે કે સહેલાઈથી વાંચી શકાય તેવી પણ નથી હોતી એની ટેક્નિકને આપણે બરાબર સમજવી–પિછાનવી પડે. એમા વાતના અંકોડા સીધા ન મળે, પ્રયત્નપૂર્વક મેળવવા પડે. કારણ (દક્ષા વ્યાસ નોંધે છે તેમ સરૂરિયલિઝમ પ્રમાણે લખનારો કવિ "અણધારી રીતે, અણધાર્યા બિંદુએથી કાવ્ય ઉપાડે, અણધારી દિશામાં દોરી જાય, અણધાર્યા ઓજાર વાપરે અને અણધાર્યા બિંદુએ, એને છોડી મૂકે છતાં એનું સંમોહન થાય ! સિતાંશુની કવિતાના મૂળમા આ આઘાતક મનોવૃત્તિનુ પ્રચલન" સર્વત્ર જોવા મળે છે જ.)

'ઓડિસ્યુસનુ હલેસું''મા તેમ જ 'જટાયુ'મા અનેક શૈલીઓ, ભાષાના અનેક સ્તરીય પ્રયોગો, અનેક લયલઢણો એક જ કાવ્યમા ને વિવિધ કાવ્યોમાં જોવા મળે છે એને પરિણામે કોઈક પ્રકારની અગમ્યતા એની ભાષામાં,' વાક્યવિન્યાસ, પદવિન્યાસ, કલ્પનશ્રેણીમા જોવા મળે છે. એ ગળક દઈને ગળે ન ઊતરે એટલે અર્થની આગ્રહી ભાવકતા એને દુર્બોધ–ક્લિષ્ટ કહેવા પ્રેરાય પણ દુર્બોધતાની ટીકા તો ઠીક, જ્યારે આવી કવિતાને અકવિતા કે પ્રલાપ ગણવામા આવે ત્યારે એમ લાગે કે ઓડિસ્યુસ એવા સમાજની સામે કવિતા ધરી રહ્યો છે જે હલેસાને સૂપડું જ સમજે. આધુનિક કવિને માટે આવી સ્થિતિ શાપમુક્તિના આનંદની સ્થિતિ ગણીશું કે "શિરસિ મા લિખ"ની કપાળકૂટ સજા જેવી ગણીશું ?

આધુનિક કવિતામા કવિઓ ઘણી વાર પ્રાચીન મિથ–પુરાણ–કલ્પનને નવા અર્થના વાહક તરીકે પ્રયોજતા હોય છે મિથનો એ એક અર્થ થયો મિથનો બીજો અર્થ થાય છે કલ્પિત વ્યક્તિ, આવા કોઈ પાત્રના સર્જન દ્વારા કવિ વ્યક્તિગત મિથ ઊભી કરતો હોય છે. લાભશંકરનો લઘરો, જયંત પાઠકનો ભલાજી, હરિકૃષ્ણ પાઠકનો અડવો અને સિતાંશુનો મગન આવા mythical persona છે. 'ઓડિસ્યુસનુ હલેસું''મા છ કાવ્યનો એક ખંડ મગનકાવ્યોનો છે. 'જટાયુ'મા મગન પત્રલેખક દેશનો સર્વોત્તમ બિલ્લો મેળવનાર તરીકે મરણોત્તર વીરતાદર્શક ચક્ર મેળવનાર તરીકે "મહર્ષિ મહાકવિ મગન, સલામતીના સોદાગર" તરીકે, પરિહાસના પાત્ર તરીકે ફક્ત "મોએ–જો–દડો"ના

એક ખંડમાં જોવા મળે છે. એમનાં આ મગનકાવ્યો ગુજરાતી કવિતામાં અને સાહિત્ય સમગ્રમાં પણ ખૂટતા હાસ્યના તત્ત્વને એક નવું જ પરિમાણ આપે છે. "આ મગન છે કોણ?" એ સવાલ પૂછવા જેવો નથી. શું છે ને શું નથી? એ બધું જ છે ને કંઈ નથી.

મગન મુન્સીપાલટી છે.

મગન મહંત છે. મગન મવલો છે. એ મહાત્મા છે. એ સિયામનો મહારાજા છે, મંચૂરિયાની મહારાણી છે, એ સીસંકો, દુંદાળો, મારકણો, તમંચાળો, કુંદાળો છે. એ આજાનબાહુ મગનેશ્વર છે. એને ખભે જ પૃથ્વી ટકી રહી છે.

આ મગન ગમે ત્યારે કરવા–ન કરવાનાં કામો કરી બેસે છે. "મગન અને ગાજર"માં એ કેવો છે, શું કરી બેસે છે ને તેનું કેવું પરિણામ આવે છે, તેની વાત કરતાં બોલીપ્રયોગોમાં વાતચીતની શૈલીએ કવિ કેવું હાસ્ય નિષ્પન્ન કરે છે તે જોઈએ:

> મગન, ભઈ, આપડાથી આવું થાય?
> આ આજે તું હરણિયાના પગનો તારો હલાઈ આયો.
> ને કાલે મધરાતે ઊઠીને કહીશ:
> "ના હું તો ખઈશ મૂળા, મોગરી, ગાજર ને બોર સુધ્ધાં."
> મગન, ભઈ વચાર તો કર,
> કે તું કોણ?
> સપ્તરસીની પૂંછડીમાં આ તારો પેલો લંબર.
> માતમા મરી ગયાના મેળાવડામાં મામલતદાર શાયેબનું
> બોલતાં મોં શુકાય
> તો ગામલોક પોંણીનું પવાલું લઈ આ તને મોકલે.
> ને કોંટા પર ઊભો રહી કોઈન નાખે
> તો કડંગ કટ ખરર ખરર ખટ ને આયી જ સમજે
> તારા વજનની કાપલી

કેવું સામર્થ્ય મગનનું, જોયું? ને તો ય એ ઝાલ્યો ના રહ્યો, હલાઈ આયો હરણિયાના પગનો તારો. પરિણામે

> કોરીઆનાં કનીકાંઠીની કાકડી કપાઈ ગઈ
> ને મંચુરિયામાં માસ સે મુંગની મામી મરી ગઈ.

જુઓ કે અહીં ઝડઝમક–alliteration–નો ઉપયોગ પણ છોકરાંઓની એ પ્રકારની રમતના સંદર્ભમાં મગનની છોકરમત દર્શાવવા કર્યો છે.

આ મગનની હઠ સાહિત્યમાં અમર થવાની આગ્રહી થાય ત્યારે સાહિત્ય-

જગતમાં હાહાકાર મચાવી દે છે એ નિમિત્તે સિતાંશુએ બધા વાદો, પ્રવાહો, શૈલીઓની જબરી ઠેકડી કરી છે બીજા સાહિત્યકારો એની આવી હઠને લીધે ઘરમાથી એને કાઢી મૂકે છે ત્યારે સાક્ષાત્ સરસતી મા પરગટ થઈને એનો પક્ષ લે છે, ત્યારે વળી સાહિત્યજગતના રાજા મગનિયાને એક ખૂણે પડયો રે'વા દે છે

એને બીજી હઠ ભરાણી કે "મારે તો પ્રેમ જોઈએ." હવે ઘરમા રહેવા દીધો તો એ માગે તે આપવું એ પડે એટલે કે સેફ ડિપોઝીટ વોલ્ટમા જ્યાથી બધા સાહિત્યકારો જરૂર પડયે, જરૂર જેટલો પ્રેમ લઈ આવે ત્યા લઈ ગયા તો કે' આ પ્રેમ નથી.

પ્રેમ નથી તો સું' છે, સાવા? હરામી!
મોટા મોટા ઈનામવિજેતા ને ચંદ્રકધારીઓ પણ આ અહીં'થી જ
પ્રેમ લઈ જાય છે વાર્તા ને નાટક ને કવિતા બધું' લખવા,
ને તમે નીકળ્યા કેના આ પ્રેમ જ નથી
સુ છે? સું' છે? પ્રેમ નથી તો સું' છે આ? સેફડિપોઝીટમાં
શા માટે મૂકે બધા?

પણ ના માન્યો. એટલે આપણું ત્યા વડીલોની ઈચ્છાવિરુદ્ધ પ્રેમ કરનારને જે સજા થાય તે થઈ ગાડિયા મગનાને કે સાહિત્ય ઘરમાં પૂરી રાખ્યો.

એમા પરદેશી ઢબના જાજરૂ
બધાય સવારે ઊઠીને કાગળ જ વાપરે
બહુ કાગળ જોઈએ, પણ એ તો ટાઈમ્સોફ ઈંડિયાના સરદારજી મોટા
મોટા ગોળ વીં'ટા

આપી રાખે, તે લટકાવી રાખીએ
ને પછી બધા સાહિત્યસમ્રાટો–જૂનાને નવા બધા–
વાપરી રહ્યા પછી કાગળની નીચે પોતાની સહી કરે એટલે
છાપા સામયિકોમા ને આકાશવાણી પરથી એને
વાચે કે છાપે ખાવામા કંઈ આવી ગયું' હોય તો આખી નવલકથા
પણ છાપી શકાય.

વરસોવરસ ને વારતહેવારે ખાસ અંકો ને એન્થોલોજી પણ નીકળે રે
એમાથી જ
મગનો સાલો સવારે કામ ઠીક કરે,
આમ મૂરતમા ઊઠીને કામ નિયમસર પતાવે,
સહી કરવાની ભૂલી જાય
પણ એ તો સાહિત્યરસિક હૅંત્રીઓ એની આસપાસ જ હોય

એટલે તરત નવી કવિતા (એણે ફેંકી દીધી હોય તો પણ)
શોધી કાઢે ને મગન મહાકવિને નામે છપાવે.

સાઠના દાયકાથી કાવ્યસર્જનમાં પ્રવૃત્ત સિતાંશુએ ગ્રંથસ્થ કર્યાં હોય તેવાં કાવ્યોની સંખ્યા તો માત્ર ૬૮ની છે. ૩૪ **ઓડિસ્યુસનું હલેસું** (૧૯૭૪)માં ને એટલાં જ **જટાયુ** (૧૯૮૬)માં, બીજો સંગ્રહ બરાબર બાર વર્ષ પછી કર્યો. વિવેચનપુસ્તકો પણ બે જ **સીમાંકન અને સીમોલ્લંઘન** (૧૯૭૭) અને **રમણીયતાનો વાગ્વિકલ્પ** (૧૯૭૯) એટલી જ સંખ્યામાં નાટકો પ્રગટ કરવાની જાહેરાત એમણે કરી છે. સંખ્યાની દૃષ્ટિએ ઓછું કામ છે. પણ સિતાંશુનું સત્ત્વ એમને આપણા આધુનિકોમાં મેજર પોએટનું સ્થાન અપાવે છે.

'જટાયુ'માં પણ ભાષાકીય લીલાનો નિરવધિ વિસ્તાર અને વૈવિધ્ય સિદ્ધ કરીને એમણે ગુજરાતી કવિતાને નવો જ વળાંક આપ્યો છે. 'જટાયુ'માં સંગ્રહીત "પ્રલય" કાવ્ય એ રીતે ઘણું નોંધપાત્ર છે. એ પણ કવિનાં બીજા ઘણાં કાવ્યોની માફક ઠીક ઠીક સુદીર્ઘ કૃતિ છે. કાવ્યની દીર્ઘતાને સંબંધ છે ત્યાં સુધી સિતાંશુને એ રીતે વિસ્તરવાનું સહેતુક ગમે છે. આવી રચનાઓના સંદર્ભમાં, અને વિશેષ તો "મોંએ-જો-દડો"ના સંદર્ભમાં સિતાંશુએ કહ્યું છે કે આવા વિસ્તાર દ્વારા તેઓ લય-અર્થ-આકારનું કોલાજ રચે છે. "મોંએ-જો-દડો"માં એમણે કહ્યું છે તેમ એક અકસ્માતને તેના વસ્તુ-themeની છિન્નભિન્નતાથી સાક્ષાત્ કરવાનો યત્ન છે. "વધુમાં મારે માટે દીર્ઘતા તે આકાર અને અર્થની સુબદ્ધતાથી આરંભીને એક એનાર્કિસ્ટ-સર્‌રિયલ આકારમુક્તિ તરફ જવાનું સાધન છે. આકારમુક્તિ એટલે કેવળ વસ્તુ the thingની એનાર્કિસ્ટ ઝંખના."[11] અને છતાં પ્રમોદકુમાર પટેલ સર્‌રિયલ કવિની આ એનાર્કિસ્ટ ઝંખના સાથે સંમત થતા હોય એમ લાગતું નથી. એમને આગ્રહ છે "કૃતિના વસ્તુસંયોજનનો". "ખાસ તો, વિગતોની પ્રચુરતા અને વર્ણ્યવસ્તુના નિબંધ વિસ્તારને લીધે કૃતિનું સુદૃઢ અને સુરેખ રૂપ અહીં ("મોંએ-જો-દડો"માં) બંધાતું નથી "એ એમની ફરિયાદ છે. પણ ખરી વાત એ છે કે કવિને "મોંએ-જો-દડો" અને ત્યાંથી સાંપ્રત સમયના નગર-જીવનની છિન્નભિન્નતા બહાર લાવવી છે જે તેઓ આવા અસંયોજિત એનાર્કિક, વિશૃંખલ કલ્પનાવ્યાપાર દ્વારા લાવે છે.

પુરોગામી પેઢીની કવિતામાં the theme in ilself માટેનો આગ્રહ હતો, હવે સિતાંશુની સર્‌રિયલ કવિતામાં the thing in itself ને પામવાની મથામણ છે. એમના ઉપરોક્ત વિધાન પરથી સ્પષ્ટ થાય છે કે સુરેશ જોષીની

પ્રેરણામાં દીક્ષિત થવા છતાં સિતાંશુને એમની પોતીકી કાવ્યવિભાવનાએ આકારવાદી પોએટિક્સથી ઊફરા જવા પ્રેર્યા છે. જો the-thing-in-itselfની આપણી એષણા હોય તો themeનો તેમજ formનો પણ પરિહાર કરવો જ રહ્યો. આપણે આકારથી પણ આગળ જવું પડશે. કારણ, 'રમણીયતાનો વાગવિકલ્પ'માં એ કહે છે તેમ આકાર પણ અંતે વસ્તુથી આપણને વેગળા રાખે છે. આકાર એ તો વસ્તુનો એક અંશ જ રજૂ કરે છે. વસ્તુને આખે-આખી–એની ટોટાલિટીમાં–પામવી હોય તો "વસ્તુની સંદિગ્ધ અને mythical અનંતતા"ની એષણા પણ છોડવી પડશે. આકારની બે કક્ષાઓ હોય છે. priori form (પ્રાગ્અનુભવિક) અને a-posteriori (અનુભવોત્તર) જે દૃષ્ટજગતમાંથી આપણા ચિત્ત પર પડતા–ઝિલાતા સંસ્કારો, સંવેદનો વગેરેમાં સંરચનાત્મક વ્યવસ્થા સ્થાપીને એમને અનુભવગમ્ય બનાવી શકે. પણ pure perception શુદ્ધ ઈક્ષા...તો a-priori છે, અનુભવના સીમાડાની બહારની વસ્તુ છે. એના દ્વારા form of thought રચાવા પામે છે જેને આપણે પ્રચલિત આકારની વિભાવના સાથે ન જોડી શકીએ સરરિયલ કવિતારીતિમાં આ form of thoughtને ઉપસાવવાનો પ્રયત્ન હોય છે. અને દીર્ઘતા એમાં સહાયક બનતી હોવાનું સિતાંશુ માને છે.

આપણે "પ્રલય" કાવ્યને જરા વીગતે જોઈએ. એમાં પ્રલયનાં પાણીનો અનુભવ તેવા જ અનુભવ–સંવેદનોની પારંપરિક અભિવ્યક્તિથી કેટલો નિરાળો છે. અહીં અને અન્યત્ર પણ ઘણીવાર મુદ્રણની વિશિષ્ટ ભાત Typographical pattern કાવ્યગત સંવેદનાના જ એક અંશ કે અંગ રૂપે પ્રયોજાતી હોવાથી એને functionally significant ગણવી પડે. પાણીની ધોધમાર ધારા આવતી હોય તેવી રીતે આરંભે શબ્દો છાપ્યા છે:

આ પાણી ?
પરાયું
રઘવાયું
ભૂરાયું
આવ્યું
આવ્યું
આ

તે જ રીતે પ્રલયનાં પૂર આવ્યા પછી મળ્યો તે, જ્યાં મળ્યો ત્યાં આશ્રય લઈ બેઠેલા પૂરગ્રસ્ત લોકો કેવાં એકબીજાથી છૂટાં પડી ગયાં છે તે ઉપમા દ્વારા તો વ્યક્ત થાય છે, પણ તે ઉપરાંત મુદ્રણમાં વિશિષ્ટ શબ્દગોઠવણી પણ એ

જ સંવેદનનું મનોમય ચિત્ર રજૂ થવા પામે છે તે નોંધવું જોઈએ.

અમે

અમે

એકમેકથી અલગ

કોરા કાગળ પર

ઉધાઈ

કાણાં પડી

ગઈ હોય

ને વચ્ચે વ

ચ્ચે રહી ગ

યા હોય શ

બ્દો

એવા અમે.

પ્રલય ક્યારે થાય? પૃથ્વી પર પાપનો ભાર વધી જાય ત્યારે. પાપ એટલે શું? આપણું પાપ પાણી થઈને પ્રગટયું છે. આખા ગામને ખાઈ જવા બેઠું છે. આપણો મનોગત સંસ્કાર એવો પડચો છે કે એકના પાપે ગામ બૂડે. તેનો ઉપયોગ કરી કવિ છિનાળનાં 'છોકરાંની, છિનાળને દાડા રહ્યાની વાતો એકમેકમાં ગુંથાઈ–ગુંચાઈ–ભેળસેળ થઈ હોય તેમ લઈ આવે છે/ "કુંવારકાને દાડા રહ્યાં હોય ને પહેલાં પહેલાં તો / ખ્યાલ ના આવે / પણ પછી / કોકની નજરે ચડે / ને ત્યાં જ આખા ગામની નજરે ચડે." એમ કહીને પછી તો પેટના ઉપસવા–ઉપર આવવા સાથે પાણીના ઉપર આવવાની વાત એકમેકમાં ગુંથાય છે. અહીં પણ ઉપસતા પેટ ને ચડતા પાણીનો સંકેત આપવા "આ પાપ કોનું?"થી આરંભાતી પંક્તિથી "ઉપર પરપોટા કાયા" સુધીની પંક્તિઓમાં ગર્ભવતીના પેટની ગોળાઈનો ખ્યાલ આપ્યો છે. આપણે હમણાં જ કહી ગયા કે ચડતાં પાણી અને ચડતા ગર્ભને કવિ એકમેકમાં ગૂંથી દે છે: તેનું પણ સંવેદનના સ્તરે કારણ સમજી શકાય કે જળ પૃથ્વી પર જ નથી, ગર્ભમાં પણ છે. ગર્ભજળ છે. અને જળ એટલે જીવન તો ગર્ભમાં પણ જીવન જ છે. એ પોષનારી–પ્રગટાવનારી સ્ત્રી અંબા છે. માતા છે. એના પેટે અવતરશે તે જીવ છે, જીવન છે. છોકરું છિનાળનું હોય કે સતીનું, એ છોકરું જ છે. એને પાપપુણ્યનાં લેબલો ચોંટાડવાનાં ન હોય. માતા એટલે માતા. એ છિનાળ કે સતી કંઈ નથી. અને માતા એટલે અંબા. અંબાનો ઉલ્લેખ આવે એટલે શક્તિપૂજા–તંત્રનો–વિચાર–તંતુ એની સાથે જોડાઈ જઈને તરત કવિના મુખેથી બીજમંત્રોની વાણી સરી પડે છે.

અંબા, તું જ જાણતી હોઈશ કે આ તો છે, હું, હું જ
હ્રીં ક્લીં હ્રીં ક્લીં છે હું છો છીએ છઈએ છો હું છે
છે છે છે હ્રીં ક્લીં હ્રીં ક્લીં

જન્મનાર પ્રત્યેક બાળક સાથે પોતાનુ અનુસન્ધાન અનુભવીને લેખક "હું હું" એમ કહે છે અને એટલે એ માતા, અંબાનું રક્ષણ માગે છે.

દયિતા, માતા
રક્ષ, રક્ષ, રક્ષ
જલ વડે રક્ષ
જલથી રક્ષ
જલમાં રક્ષ
જલ ને રક્ષ
રક્ષ રક્ષ
જલ થકી રક્ષ–જલથી રક્ષ
જલમાંથી રક્ષ–જલમાં રક્ષ
જલ વડે રક્ષ–જલને રક્ષ
રક્ષ રક્ષ
નારી

"રક્ષ" આજ્ઞાર્થ ક્રિયાપદ સાથે કર્તા જળને જોડેલા વિભક્તિ પ્રત્યયો ભાષાનો આડંબર નથી, જળ જેવા મૂળ તત્ત્વને આ રીતે પ્રયોજીને કવિ વસ્તુના મૂળ સુધી પહોંચે છે. વાત ત્યાં જ નથી અટકતી. સ્ત્રીની સાથે મનુષ્યના મૂળભૂત ભાવો માતા ઉપરાંત પુરુષ તરીકેના પણ રહેલા જ છે. આમ પેલા ઈડિપસની જેમ શિશુભાવ–પુરુષભાવની સહોપસ્થિતિનો નિર્દેશ કરવા કવિ તરત અંબામાંથી નારી સ્વરૂપની વાત કરતાં કહે છે

નારી
અહીં તને
પ્રબલ મારા દેહ સરસી, અસહાય બનાવી તને
પ્રબલ મારા કામ વડે

એથી યે આગળ વધીને કવિકલ્પના બ્રહ્માંડમાં વ્યાપી રહેલી પુરુષ–પ્રકૃતિની સૃષ્ટિલીલાનો બોધ કરાવે છે. પ્રકૃતિ જ સર્જકતત્ત્વ છે, એટલે કે સ્ત્રી જ સર્જક તત્ત્વ છે.

મારા તપ્ત દેહના અગ્નિ વડે
પિઘળાવી દઈ તારો દેહ હળવે હળવે પરમોતપ્ત
દેહ તારો સેળવી ભેળવી મારા દેહમાં,
નારી,

એતદ્

પ્રવેશી પ્રબલ કામના વડે તારા શરણાગત ચૈતન્યમાં
ચાહું છું રક્ષવા મને
રક્ષ રક્ષ
નારી.

જલમાં, જલથી, જલથકી, રક્ષ રક્ષ મને
જલસ્વરૂપિણી,
આ નાખું છું મદિરાઉત્તપ્ત અગ્નિ તારી ભીતર...
પાણીમાં નાખું છું આગ ને થાય છે છન્ન
બ્રહ્માંડનું સંગીત સર્જતી સ્પંદભરી નર્તે છે છોકરીઓ
નવયૌવના કિશોરીઓ
મધ્યાઓ સ્તનોથી નિતંબોથી ભરીભરી
રસબસતી
રક્ષે છે બ્રહ્માંડને.

નારીને જલસ્વરૂપિણી કહી કારણ એ જીવનસર્જક છે. તો કવિએ પાણી અને વાણીને પણ એકરૂપ કરી નાંખ્યાં છે કારણ એ બંને પણ સર્જકતાનાં ઉપાદાનો છે.

પ્રલયપાણીની વાત કરતાં કવિ પાણીના બુડ બુડ ધ્વનિનો ઉલ્લેખ કરે છે ને પછી તરત આ-કારાન્ત-વ્યંજન ધ્વનિઓની એક શૃંખલા રચે છે. પેલા છિનાળના છોકરાની વાતનો તંતુ અહીં છેક બ્રહ્માંડમાં-પુરુષપ્રકૃતિની લીલામાં વિહર્યા પછી પાછો પકડાય છે. છિનાળે છોકરું જણ્યું, મોટું થવા માંડયું એટલે એની અર્થ વિનાની બુડ બુડ વાણી શરૂ થઈ. અને એનું ધ્વનિ-સામ્ય પાણીની બુડ બુડ સાથે આપણા મનમાં ગોઠવાઈ જાય છે. માટે જ "મારી છે ડૂબનારની બડ બુડ"–અર્થ વિનાની બુડબુડ એમ કવિ ભલે કહે, અર્થ કયાંક તો ઝલાય છે જ, તે એ રીતે કે

બુડ બુડ બુડ બડબડ બડબુડ બડબુડ બુડબડ બહુબહુ
બહુહુ બહુબ હુબબબ

ના અર્થહીન પ્રલાપ–prattleમાંથી જ ધીરે ધીરે મોટું થતું બાળક બા, મા, પા, ના, ચા, જા, ખા જેવા આકારાન્ત શબ્દો શીખતું હોય છે અને છિનાળે જણેલું છોકરું પણ એ જ રીતે વાણીને પ્રાપ્ત કરે છે. પછી નિશાળે જાય છે ત્યારે જૂની બાળપોથીમાં આવતો પાઠ ભણતું બતાવ્યું છે.

બા ચા પા

ના ભા દૂધ ખા વગેરે.

આમ અન્-અર્થમાંથી અર્થના સરહદપ્રદેશ પર આપણે આવી જઈએ છીએ. બાળકમાંથી મોટા થતાં કોઈક વાણીનો ઉપાસક કલાકાર બને તો કોઈક ઘરેડની જિંદગીમાં જીવ્યા કરે. એ ઘરેડની જિંદગી કેવી, એમાં કરવાની ક્રિયાઓની આ શૃંખલા જુઓ–

ખાઈએ છીએ, પીએ છીએ, લઈએ છીએ, મૂતરીએ છીએ, હગીએ છીએ,
છીંકીએ છીએ, છીંછીં છીએ, હજી છીંએ, વળી છીંએ, ઉપરાંત
છીંએ, પાછા છીંએ, તો કે છીંએ, તેથી છીંએ, છતાં છીંએ અને
છીંએ વળી છીંએ દવા લો કાકા સારું લાગશે હેલીકોપ્ટરે ફેંકી છે દવા
શરદી એમ મટતી નથી ને આ ચોતરફ પાણી
ને પાણીની વચ્ચે છીએ
બસ.

છેલ્લું ક્રિયાપદ "છીએ" એ માત્ર અર્થહીન હસ્તી ધરાવવાનું સૂચક બની રહે છે. બસ. કવિની સર્જક કલ્પનાનું આ ઉડ્ડયન, એનો વિસ્તાર-વિકાસ, એના આવતા વિચાર સાહચર્યોનું આ વૈવિધ્ય, આ વ્યાપ – છતા, પ્રમોદકુમાર પટેલ આ કૃતિને "એક વણસી ગયેલી રચના" ગણાવે છે, "એની નિર્બળતા-નિષ્ફળતાનો, અલબત્ત, જુદા જુદા સ્તરેથી ખુલાસો આપી શકાય છે" એમ કહી એ જે ખુલાસો રજૂ કરે છે તે પ્રતીતિકર બનતો નથી.[13]

"ઘેરો" નામના બીજા આ એક સુદીર્ઘ કાવ્યમાં સિતારા મધ્યકાલીન યુદ્ધ-પ્રસંગનો સંદર્ભ લઈ કેવળ ભાષાનાં સંયોજનો અને કલ્પનાનાં તરંગી ઉડ્ડયનો દ્વારા તેમજ નેરેટિવ ફ્રેમમાં બીજું એક કોલાજ રચે છે. ત્રણ રણ હારી ગયા પછી શત્રુ સૈન્ય ગઢને ઘેરો ઘાલીને પડ્યુ છે તે પરિસ્થિતિ છે. દુશ્મન ગઢને ભડાકે ના ઉડાડી શક્યો એટલે ભડકે ભસ્મ કરવાની પ્રયુક્તિ કરે છે ને ગઢ સળગે છે

ભડ ભડ ભડ ભડ

આગના આ ધ્વનિ "ભડ ભડ"માંથી યુદ્ધ સાથે જ સંદર્ભ ધરાવતો શબ્દ "ભડ" સૂચવાય છે એટલે ભડાકાને બદલે ભડકે કામ કાઢનાર શત્રુના સંદર્ભે કવિ કહે છે

ભડ કોણ ને કોણ કાયર ?

આ પ્રશ્નનો શો ઉત્તર હોઈ શકે? ભડપણું – કાયરપણું એ તો આપણા મૂલ્યપ્રાપ્ત શબ્દો જે મૂલ્યપ્રાપ્ત અર્થો ધરાવે છે એટલું જ. "રણમાં જે જીતે છે તે શૂર" એવી વ્યાખ્યા સ્વીકારી શકાશે ખરી ? આપણને યુદ્ધોનો જે અનુભવ થયો તેમાંથી "ભડ" "કાયર"ના ભેદ કરી શકાય એવી સ્થિતિ રહી છે

ખરી ? એટલે એવા પ્રશ્નનો કોઈ ઉત્તર ન હોઈ શકે. ઉત્તર હોય તો એટલો જ કે

બધાં માણસ
આમને યે માણસ ને સામને યે માણસ
મરતાં યે માણસ ને જનમતાં યે માણસ
ગાભણાં યે માણસ ને વાંઝણાં યે માણસ
સંતાં યે માણસ ને પાપણાં યે માણસ.
ગમતાં યે માણસ ને અણગમતાં યે માણસ.
જાણીતાં તે જાણીતાં કંઈ કેટકેટલાં માણસ.
માણસની સામે આ તો લટકાં કરે માણસ.

(નરસિંહના "બ્રહ્મ લટકાં કરે બ્રહ્મ પાસે"નો સંદર્ભ અહીં સ્પષ્ટ થશે.)

આમને ય માણસ ને સામને ય માણસ.
ગઢ બહાર અને ગરભ માંહ્ય અજાણ્યાં સહુ માણસ.

"પ્રલય"માં કવિએ પોતાની વાતને અર્થ વિનાની બડ બડ કહેલી. આ વાણીને તેઓ "લવરી" કહે છે. અવચેતન મનની, સ્વપ્નાવસ્થાની વાણીમાં આમ તો બીજાઓને લવરી જ જણાય. પણ અવચેતનના વાસ્તવને જે સમજી શકે તે કહેશે કે બાહ્ય રીતે જણાતી અસંબદ્ધ પ્રલાપશૃંખલામાં આંતરિક વાસ્તવની કંઈક ચોક્કસ ભાત હોય છે. ત્યાં દેખાતા વિરોધાભાસો વિરોધાભાસે રહેતા નથી. આંદ્રે બ્રેતોંએ કરેલા ઢંઢેરામાં તો સ્પષ્ટ કહેલું કે

Everything suggests the belief there is a certain point of the mind where life and death, the real and the imaginary, the past and the future, the communicable and the incommunicable, the high and the low are no longer perceived as contradictions. It would be vain to look for any motive in surrealist activity other than the hope of determining that point.[૧૪]

આપણે કવિસંવેદનાને સંચાલિત કરતું આ કેન્દ્ર પકડી શકીએ તો જેને કવિ લવરી કહે છે તેમાંથી ઘણું બધું અર્થપૂર્ણ તારવી શકીએ.

છેલ્લે વાત લઈએ "જટાયુ"ની. 'જટાયુ' સંગ્રહમાં પ્રાચીન મિથના આધારે રચાયલી ચાર કૃતિઓ છે. અને એ કાવ્યજૂથ દ્વારા સિતાંશુ સરરિયલમાંથી સીમોલ્લંઘન કરીને નવી ધારા તરફ ફંટાય છે. છંદોને છાંડયા પછી વળી પાછા એ આ કાવ્યોમાં મધ્યકાલીન આખ્યાનકાવ્યની કથનપદ્ધતિ અને લયઢાળો નવું કાવ્યપરિમાણ નિષ્પન્ન કરવા પ્રયોજે છે. પ્રાચીન મિથને નવા સંકેતસંદર્ભમાં

પ્રયોજવી એ કંઈ નવી વાત નથી. પણ આખ્યાનશૈલીનો પ્રયોગ અને મિશ્ર પ્રયોજવા છતાં તેનું વિગલન સિદ્ધ કરવાનો સિતાંશુનો પ્રયોગ નિરાળો છે હરિવલ્લભ ભાયાણી "જટાયુ"ને આખ્યાનકાવ્ય કહે છે[15] તે કદાચ સિતાંશુની શૈલી અને એમણે લીધેલા કાવ્યઘટકના સંદર્ભમાં બરાબર છે, પણ એ દ્વારા સિતાંશુ જે અનુભૂતિદ્રવ્ય નીપજાવે છે તે એકદમ આધુનિક અને વિલક્ષણ છે

કાવ્યનો પ્રસંગ તો જાણીતો જ છે રામાયણના સીતાહરણ પ્રસંગે અને ત્યાર પછી રામની સીતાશોધ દરમ્યાન મરણાસન્ન હોવા છતાં પક્ષીરાજ જટાયુ રામલક્ષ્મણને સીતાની ભાળ આપે છે એ રાવણ સાથે "એક યુદ્ધે ચડ્યો", અને ઘવાયો જયંત પાઠક કહે છે તેમ અહીં એના સંબંધમાં જે કથા કહેવામાં આવી છે તે બરાબર સોઘન્ત રામાયણને મળતી નથી, જરા જુદી છે. એ દ્વારા જટાયુનું એક અન્યોક્તિના આધાર તરીકે અથવા પ્રતીક તરીકે નિરૂપણ થયું છે[16] એ રીતને સ્વીકારીએ તો અન્યોક્તિની રીતે જટાયુને પ્રસ્તુત કરીને કયા અપ્રસ્તુત અર્થસંકેતને કવિ ઉપસાવવા માગે છે એ આપણી શોધનો વિષય બને હરિવલ્લભ ભાયાણી એમાં "સદસદ્‌વિવેકના આવિષ્કાર દ્વારા જટાયુને વનચરમાંથી પરિવર્તન પામતો જુએ છે"[17] પણ સદસદ્‌ના દ્વૈતને વિશેષાવવા જેટલી સરળ વાત અહીં નથી અહીં વાત છે

નગર અયોધ્યા ઉત્તરે, ને દક્ષિણ નગરી લંક,
વચ્ચે સદસદ્‌જ્યોત વિહોણું વન પથરાયું રંક

તેની સદ્ કે અસદ્ બે નથી ભિન્ન એવા અંતરિયાળ પથરાયેલા વનમાં જટાયુને થતા અનુભૂતિવિશ્વની વાત છે આ વન "રંક" છે કારણ એને સદ્‌ના મૂલ્યનો પરિચય નથી, અને નથી અસદ્‌ના મૂલ્યનો, એણે ધવલ ધર્મજ્યોતિ જોયો નથી કે નથી જોયો અધર્મનો રાતોચોળ રંગ આ અંતરિયાળ હોવાપણું ગીધોના સ્વભાવ સાથે પાછળથી અનુસંધાન પામે છે જ્યાં કવિ એમના બેસવાની રીતિ વિષે કહે છે "જીવનમરણ વચ્ચેની રેખાની પકડીને ડાળ/ડોક કરે ડોબા, જેમણે પણ એમની એમ જ કાય/(જોયું) એક ને બીજી બાજુ વચ્ચે ભેદ નહીં પકડાય"

એને પરિચય છે વનના "લીલા" અંધકારનો જેમાં ભાતભાતની વનસ્પતિ, ભાતભાતની જીવસૃષ્ટિ વસે છે અને જેમાં જટાયુ પણ અન્ય ગીધસમાજ વચ્ચે વસે છે આ બધા 'વનનો લીલો અંધકાર જેમ કહે તેમ" કરે છે, એટલે કે ફરે, ચરે, રતિ કરે, ગર્ભને ધરે, અવતરે, મરે એ સર્વ જીવસૃષ્ટિના નિયત ક્રમને અનુસરે છે વનની સંતાને એ બધા વશ છે એમને ઉપર ઉત્તરે

આવેલા અયોધ્યાની જાણ નથી કે દક્ષિણે આવેલા લંકાની પણ નથી. They live in the little paradise of their ignorance, and ignorance is their bliss. એમાં જીવસૃષ્ટિનો પ્રત્યેક સભ્ય પોતાની રુચિ પામે છે, અને એમાં કોઈને પાપભાવ અનુભવવાનો રહેતો નથી. (અહીં "બાઇબલ"નો અસ્પષ્ટ સંસ્કાર નવા કાવ્યસંદર્ભને ઉપકારક થતો જોઈ શકાશે. તે જ રીતે "હસી ખુશીને રહો ને ભૂલી જતા ન પેલી શરત/કે વનનાં વાસી, વનના છેડા પાર દેખના મત.", તેમજ "નામ વિનાનો વાંક" એ પંક્તિઓમાં પણ બાઇબલની પેલી નિષેધાજ્ઞાનો — પાપની કલ્પનાનો ચિત્તસંસ્કાર કામ કરી રહ્યો હોય એવું લાગે અને એનું ઉલ્લંઘન વેદના અને મૃત્યુપરિણામી નીપજે છે તે પણ બાઇબલ સાથેનું અનુસંધાન આપણા મનમાં જગાડે છે. કહેવાનું તાત્પર્ય એ કે ચિત્તમાં પડેલી કેટકેટલી વસ્તુઓ કાવ્યસર્જનની પ્રક્રિયા દરમ્યાન કેવાં નવાં સંયોજનો, સંદર્ભોમાં નવસંસ્કરણ પામતી હોય છે તે આ કાવ્યમાં જોઈ શકાય.)

આવા વન્યસમાજ વચ્ચે અને આવા ગીધસમાજ વચ્ચે ઊછરતો જટાયુ આગવું વ્યક્તિત્વ ધરાવે છે. બીજાં ગીધો ભારેખમ દેહ ધરાવે છે જેથી એમનો વાયુ માંડ ઊંચકી શકે છે. જ્યારે આને તો મળી છે "સતપત કરતી પાંખ", જેથી એને "બહુ ઉડવાની ટેવ" પડી ગઈ છે. માને એની ફિકર છે, બાપ જો કે એટલો વ્યગ્ર નથી. છતાં એ વાતથી સભાન તો છે જ કે—

"આમ તો બીજું કંઈ નહિ પણ આને બહુ ઊડવાની ટેવ!"

પણ વનની માયા સમજવા જેટલી એનામાં ચતુરાઈ નથી. ભોળો છે. ચોથા ખંડકમાં જેને ભોળિયા બાળક તરીકે કવિએ ઓળખાવ્યો છે તે જટાયુ પાંચમા ખંડકમાં પ્રૌઢ મુખી તરીકે આપણી સામે આવે છે. સમયની ગતિને કવિએ વર્ણવી નથી પણ "પ્રૌઢ જટાયુ"ના ઉલ્લેખ દ્વારા સંકેતિત કરી છે. આ પ્રૌઢ જટાયુ, જેને નાનપણથી ઊડવાની ટેવ તો હતી જ તે એક દિવસ ભક્ષ્ય-શોધમાં પેલી નિષેધાજ્ઞાનો અનાદર કરી "અવશ ઊછળ્યો અધ્ધર" અને વનના છેડા પાર એક જ પાંખ વીંઝીને પહોંચી ગયો. પણ બહારની આ ગતિ સાથે અંદર પણ ભારે ફેરફારની આ પળ છે. જે ખાલીપો એણે શિયાળ-સસલે ભર્યા વનમાં બાહ્ય રીતે અનુભવેલો, ને જેની ઠીંક વાગતાં એ વનના છેડા આંબતો ઠેકેલો એ ખાલીપો અંદર પણ વ્યાપેલો છે. જો કે તત્કાળ તો એને ભરે એવું એક કામ એને તે જ ક્ષણે મળે છે — રાવણ સાથે એક યુદ્ધે મચી પડવાનું. કાવ્યના આ છઠ્ઠા ખંડમાં જટાયુની કથા સાથે સંદર્ભ ધરાવતા સોનામૃગ, રાઘવ, "હે લક્ષમણ" નામની માયાવી ચીસ, ભિક્ષુવેશી રાવણ દ્વારા

સીતાનું હરણ—આવે છે જે દ્વારા આ કાવ્યનું રામાયણ મિથ સાથે અનુસંધાન વધારે દૃઢ થવા પામે છે. આમ છતાં રામાયણની મિથને તંતોતંત કવિ અનુસર્યા નથી તેની નોંધ જયંત પાઠકે તેમજ હરિવલ્લભ ભાયાણીએ કરી છે. લાભશંકર પુરોહિતે એમાં મિથનું વિચલન જોયું છે,[૬૮] કોઈ મિથને વિશિષ્ટ કાવ્યહેતુથી પ્રયોજવામા આવે ત્યારે એની બધી જ વીગતોનું અકબંધ રીતે પુનઃકથન કરવું જરૂરી ખરું ? એ પ્રશ્ન છે એમ લાગે છે કે મૂળ મિથથી અહીં વિચલન-deviation પણ ન જોઈ શકાય. પણ મિથના બિનજરૂરી કથાંશ શોનું વિગલન કરીને જટાયુકથાને એક ફ્રેમ ઑફ રેફરન્સ તરીકે કવિએ પ્રયોજી છે અને એ દ્વારા પોતાને જે અર્થસંક્રમણ કરવું છે તેને એમણે પ્રાધાન્ય આપ્યું છે. આધુનિક મનુષ્યની શૂન્યતાની અનુભૂતિ, એકલવાયાપણાની, પરાયાપણાની, alienationની પીડા અને તેમાં બોલવા છતાં અભિવ્યક્ત થવાની અક્ષમતા અથવા અશક્યતાની કરુણ માનવનિયતિ — આવા આવા અર્થસંકેતોનું કવિએ વિગલિત મિથની પડછે ફોરગ્રાઉન્ડિંગ કર્યું છે. "જટાયુ" કાવ્યના અંતિમ ખંડકમાં કેવળ અશ્રદ્ધા નથી, ઉત્તરવાળાને આવવાની વિનંતી છે તેમજ એના આવવાની આશા પણ છે. "તું તો સમયનો સ્વામી છે, ક્યારેક આવવાનો સહી" પણ સમસ્યા માત્ર એટલી જ છે કે જટાયુ મર્ત્ય હોવાથી કદાચ રાઘવાના આવવા સુધી પ્રાણ ટકાવી નહિ શકે. એને મૃત્યુની બીક નથી. એ તો એનું એક માત્ર સાર્થક જીવનકૃત્ય છે. પણ એને વેદના છે કહેવાની વાત ન સમજનારા અણસમજુ વન વચ્ચે મરી જવાની નિયતિની.

મધ્યકાલીન આખ્યાનશૈલીમાં અને ભાષાના નિરનિરાળા અભિવ્યક્તિસ્તરોમાં રચાયેલી આ કૃતિમા કથનનું દષ્ટિબિંદુ-point of view-પણ નિરંતર બદલાયા કરે છે. પહેલા, બીજા અને ત્રીજા ખંડની દસ પંક્તિઓમા સર્વજ્ઞ કવિ કથક છે. ઉપાન્ત્ય પંક્તિમા જટાયુની માતા અન્ત્યમા પિતાની ઉક્તિ છે. વળી પાછા ચાર, પાંચ, છ ખંડકમાં ત્રીજા પુરુષનું, અર્થાત્ સર્વજ્ઞ કવિનું કથન છે. જ્યારે અંત્ય ખંડકમાં અંત્ય પંક્તિ સિવાય સમગ્રપણે જટાયુનું પ્રથમ પુરુષમા રાઘવને સંબોધન છે. તો પ્રશ્ન એ થાય છે કે છેલ્લી પંક્તિ કવિએ કેમ ત્રીજા પુરુષના કથનમાં આપી ? સદ્અસદ્‌ના અંતરિયાળ અનુભૂતિપ્રદેશની આ કથામાં અંતે પણ ઉત્તર અને દક્ષિણ દિશાને શૂન્ય જ બતાવી છે. દક્ષિણમા દશાનન નથી ને ઉત્તરમા નથી રામ. ખાલીપો, શૂન્યતા બેય બાજુ વિસ્તરી છે અને વનમાં તો ખાલીપાની ડીંક વાગેલી છે આ પક્ષીને એટલે જટાયુના જીવનની કરુણ નિયતિ આ સર્વવ્યાપી ખાલીપાની જ છેવટે રહે છે. સદ્દનું જેમ એક

મૂલ્ય છે તેમ અસદ્ પણ એક મૂલ્ય છે. એ હોય તો યે જીવનને એક અર્થ મળે પણ અહીં તો એ બેયની અનુપસ્થિતિમાં વન પણ રંક છે, વનનાં વાસી પણ રાંક છે અને જટાયુ પણ રંક છે. આ રંક વિશેષણ કવિ બધાને જુદા જુદા સંદર્ભે લગાડે છે તે પરથી આપણને એમની વાતનો સંકેત સાંપડે છે. ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળા યોગ્ય જ કહે છે કે, "પુરાણકાલીન 'મિથ'નો સંદર્ભ લઈ ગુજરાતી ભાષામાં વર્તમાન ક્ષણ સાથેનું આવું અપૂર્વ સાયુજ્ય અન્યત્ર કવચિત જ થયું હશે."[૧૯]

અંતમાં સિતાંશુના સરરિયલિઝમની થયેલી થોડી ટીકાઓ વિષે એકબે વાત કરવી છે. સિતાંશુએ અનેક કૃતિઓ સાથે સરરિયલ સંજ્ઞા જોડી છે એટલે વિવેચકોને એ વાત તો સ્વીકારવી પડે કે એમનામાં સરરિયલ તત્ત્વ છે. અને સિતાંશુએ પોતે પણ પોતાને સરરિયલ કવિ તરીકે ઓળખાવવાનું પસંદ કર્યું છે; એટલે પછી એ કેટલે અંશે સરરિયલ છે અને ક્યાં એમનું સરરિયલિઝમ ઊણું ઊતરે છે તેની શોધ ચાલી. શું મળ્યું? થોડાક આવા અભિપ્રાયો કે "અર્થતા, તેની સતતતા અને બુદ્ધિપ્રધાનતા–" એમની કવિતાનાં દોષસ્થાનોછે. [૨૦]

"સરરિયલિસ્ટોમાં જોવા મળતો ચિત્તનો યદૃચ્છાવિહાર અરાજકતા સરજે છે અને અસંગતિઓને સામસામે અથડાવે છે. એમાં એકવિધતા ડોકિયાં કરે છે. યદૃચ્છાચાર કાવ્યાચાર બની રહેતો નથી. સરરિયલ કાવ્યોમાં અર્થની પાર જવા માટે અન્-અર્થ સુધી પહોંચવાનો પ્રયત્ન દેખાય છે...આવું કશું esoteric તત્ત્વ કે સાહસ સિતાંશુમાં દેખાતું નથી."[૨૧]

સિતાંશુની આ મર્યાદાઓ છે એમ દક્ષા વ્યાસ પણ સ્વીકારે છે, પણ પૂર્ણ અન્અર્થતા કેમ સિદ્ધ નથી થતી તેનો ખુલાસો આપતાં એ કહે છે, "પરંપરા સાથે જોડાયેલી અને જડાયેલી ભાષાને કોઈ પણ કવિ માટે રૂઢ સંકેતોથી સદંતર મુક્ત કરવી કદાચ અશક્ય છે."[૨૨]

તો તો એનો અર્થ એ થયો કે કોઈ પણ સરરિયલ કવિ માટે એ અશક્ય ગણાય. અને કોઈ પણ કવિ સરરિયલથી પૂર્ણપણે દીક્ષિત હોવાનું ન સ્વીકારી શકાય, છતાં સિતાંશુને એવા ન ગણીએ એમ કહેવામાં બીજાઓએ આ અશક્યને શક્ય કર્યું છે. એનો સ્વીકાર થતાં તર્કવિરોધ આવે છે. વળી એમનામાં પણ એ શક્તિ છે એનો ઇન્કાર ભાગ્યે જ થઈ શકે એમ પણ અભિપ્રાય આપનાર એકરાર કરે છે. તો આ બધા પરથી શું સમજવું?

સુરેશ જોષીએ કહ્યું તેવું esoteric વગેરે નથી માટે હિમાંશી શેલત સિતાંશુનાં

સર્રિયલ કાવ્યોને વત્તે ઓછે અંશે tamed કેળવાયેલો, અને subdued સૌમ્ય બને છે.

સુરેશ દલાલ સિતાંશુની કવિતાને સર્રિયલ કહેવી જ શા માટે જોઈએ એમ સવાલ કરે છે.[२४] અ. ઓળખપત્ર એટલા માટે કે કોઈ અજાણ્યાની ઓળખાણ આપવી હોય તો એંધાણીઓ જોઈએ; નહિ તો કોઈ ભળતાની સાથે ભટકાઈ જવાય. પારિજાતને પારિજાત કહીએ ત્યારે એના ફૂલની ફોરમ રાતરાણીની ફોરમ સાથે સેળભેળ ન થાય. જોકે એમનો વધારે મોટો વાંધો છે સિતાંશુની સર્રિયલની વિભાવનામાં રહેલા વિરોધનો. એ કહે છે "સર્રિયલનો સંબંધ છે અજાગૃત મન સાથે, અતાર્કિક સાહજિકતા સાથે. સિતાંશુની કવિતામાં ઘણી યે વાર અતાર્કિકતાના તર્કનું પણ એક તંત્ર ચાલ્યા કરે છે, અને આલેખન પણ એક સભાન કલાકારની મુદ્રા ઉપસાવે છે – તો આ બંને વસ્તુ સર્રિયલિઝમનો છેદ ઉડાડનારી છે. સિતાંશુમાં ગણતરીપૂર્વકની અતાર્કિકતા ઘણીવાર કવિતાને યાંત્રિકતામાં મૂકી દે છે."[२५]

અજાગૃત મનની અવસ્થાનો, અવચેતન–અચેતન ચિત્તના વિચિત્ર વ્યાપારોનું યથાતથ આલેખ, અતાર્કિકતાનું પ્રચલન, કવિકર્મમાં સભાનતાનો અભાવ, અન્-અર્થ સુધી પહોંચવાની સિદ્ધિ, એ બધાનો વિચાર કરીએ છીએ ત્યારે એમ કહેવું જોઈએ કે અચેતન-અજાગૃત મનની અવસ્થાઓનું નિરૂપણ કવિ પેલા કૉલરિજની જેમ સ્વપ્નાવસ્થામાં કે સ્વપ્નજાગૃતિની સીમાભૂમિ પર રહીને ખરેખર નથી કરતો, પણ જાગૃતપણે, સભાનપણે એ અજાગૃતતાની ચિત્તાવસ્થાને simulate કરે છે. વિમાનની તાલિમ લેવા માટે આકાશમાં ઊડ્યા વિના અવકાશનો આભાસ રચવો પડે છે, તેમ અચેતનની અવસ્થાને કલાકૃતિમાં ઉતારવા માટે અવચેતનાનો આભાસ ઊભો કરવો પડે છે. એ માટે ભાષાની સાથે જે પ્રયોગો કરવાના, તર્કની વિશૃંખલ-શૃંખલાઓ રચવાની, ભાષાને તોડવી – નવેસરથી જોડવી, નવા લયસંયોજનો કરવાં એ બધી સભાન પ્રવૃત્તિ જ હોઈ શકે.

રહી વાત અતંત્ર-અર્થ, untamed, uncontrolled, incomprehensible meaningની. અહીં પણ આગળ જે કહ્યું તે દોહરાવીએ કે "સર્રિયલ કૃતિમાં અર્થ–અને અન્-અર્થની સરહદ પર વિહરવાનું રહે છે. તો જ પેલી ઝાંખી ઝાંખી કવિની ચૈતસિક પ્રક્રિયાઓની પામી શકાય. ભાષા સાથે કામ પાડવાનું છે, કવિએ એટલે ભાષાને નિરર્થ તો બનાવી ન શકાય, પણ વિ-અર્થતાવાળી બનાવી શકાય વસ્તુત સ્થળ અને સમયથી નિરપેક્ષ ચિત્ત-

લીલામાં અરાજકતા જ હોય, પણ કલાકૃતિમાં એવી અરાજકતાનો કેવળ આભાસ જ રચવાનો હોય.

કાન્તિ પટેલ યોગ્ય જ કહે છે કે, "તર્કાતીત સૃષ્ટિમાં વિધવિધરૂપો તેમણે આસ્વાદ્ય રીતે પ્રગટાવ્યાં છે."[૨૬] વળી; "અતંત્ર છે તેને તેઓ કવિતા તાંત્રિક શક્તિથી વશમાં કરવા મથે છે." એટલે કે હેતુપૂર્વક એને tamed બનાવે છે. "તર્કમાં ન સમાઈ શકે તેને કાગળ પર ઉતારવા માટે તેઓ તર્કને વર્જ્ય ગણતા નથી. તેમની કવિતાની પ્રત્યેક પંક્તિમાં બુદ્ધિનું નિયંત્રણ જોઈ શકાય છે. પણ તે નિયંત્રણ સર્જકકલ્પનાનો વિનિયોગ ક્યાં કેવી રીતે કરવો તેટલા પૂરતો જ મર્યાદિત છે".[૨૭]

સર્રિયલિસ્ટ કવિએ પણ કંઈક કહેવું તો છે જ, ભલે પછી સપનામાં દીઠેલા ડોલતા ડુંગરની વાત હોય કે તરણા ઓથે ઢંકાઈને કોઈને ન દેખાતા ડુંગરની વાત હોય કે પાણીમાં પિયાસી મીનની વાત હોય. અથવા તો જુદી જુદી અનુભૂતિની કોટિઓમાંથી યદૃચ્છા વહી આવતી અવળસવળ ગોઠવાતી કલ્પનશ્રેણીઓ હોય, તરંગો હોય, પ્રલાપ લાગતી વાણી હોય: એ બધાંની પાછળ ઊંડે કોઈક સંવેદનનું કેન્દ્ર હોય છે: એ કેન્દ્ર જ આ અરાજકતામાંથી અનુભૂતિનો આછો પાતળો પિંડ બંધાય તેમાં મદદરૂપ થાય છે: એટલે જ નિરર્થકતા કે નથિંગની વાતો કરતો કવિ કવિકર્મ તો નિરર્થક નથી જ કરતો એ સ્વીકારવું રહ્યું.

સંદર્ભો :

૧. Marcel Nadeau, The History of Surrealism, P. 62
૨. યશવંત ત્રિવેદી (સં) ઈન્ટરવ્યૂઝ, પૃ. ૧૯૭
૩. 'પ્રતિભા અને પ્રતિભાવ,' (સં.) ઉમાશંકર જોશી, પૃ. ૨૭
૪. યશવંત ત્રિવેદી, ઉપર મુજબ, પૃ. ૧૯૧
૫. એજન. પૃ. ૧૯૭
૬. એજન. પૃ. ૧૯૯
૭. રઘુવીર ચૌધરી ગ્રંથ, જાન્યુ ૧૯૭૬. પૃ. ૧૧
૮. એજન. પૃ. ૧૧
૯. યશવંત ત્રિવેદી, ઉપર મુજબ. પૃ. ૧૯૫
૧૦. સ્વાતંત્ર્યોત્તર કવિતા, પૃ. ૨૯૩
૧૧. યશવંત ત્રિવેદી, ઉપર મુજબ, પૃ. ૧૯૫
૧૨. કવિતા માર્ચ, ૧૯૮૭, પૃ. ૩૦
૧૩. એજન પૃ. ૩૦-૩૧
૧૪. આંદ્રે બ્રેતોંના ઢંઢેરાનો એક ભાગ.
૧૫. કાવ્યવ્યાપાર, પૃ. ૯૩
૧૬. કાવ્ય-રસાસ્વાદ (સં.) યશવંત દોશી વગેરે. પૃ. ૯૪
૧૭. હરિવલ્લભ ભાયાણી, ઉપર મુજબ, પૃ. ૯૩
૧૮. તાદર્થ્ય, માર્ચ, ૧૯૮૮, પૃ. ૯ થી ૧૧
૧૯. પ્રતિભા અને પ્રતિભાવ, પૃ. ૩૪
૨૦. યશવંત ત્રિવેદી, ઉપર મુજબ, પૃ. ૧૯૩
૨૧. સુરેશ જોષી, નવોન્મેષ, પૃ. ૨૧
૨૨. સ્વાતંત્ર્યોત્તર કવિતા, પૃ. ૨૯૪
૨૩. પરાવાસ્તવવાદ, પૃ. ૬૦
૨૪. જ્યાં જ્યાં નજર મારી ઠરે ભાગ-૨. પૃ. ૧૮૭
૨૫. એજન. પૃ. ૧૮૭
૨૬. ફાર્બસ ત્રૈમાસિક, પૃ. ૨૮૧
૨૭. એજન. પૃ. ૨૮૨

દિલીપ ઝવેરી

કવિને ગતાની મા ગણીશ

૧. ખાડો ખોદે તે પડે

જીવન અને કલાસર્જન વચ્ચે સનાતન સીધો સંબંધ છે એવી ભૂલભરેલી માન્યતા દીર્ઘકાલથી પ્રચલિત રહી છે. અને એવી માન્યતાની ભૂલ સદ્‌ભાગ્યે કોઈને સમજાઈ હોય તો ય એ વિશે મૌન સેવવું અનેકને સગવડભર્યું રહ્યું છે. કારણ કે એમ કરવાથી સાહજિક જ કલાસર્જન અને જીવનને ય સનાતન સીધો સંબંધ છે એ વાત પણ નિર્વિવાદ જ રહે છે. જેના અનેક લાભ વૈયક્તિક રીતે કલાકારને પ્રાપ્ત થઈ શકે. અને આમ જ સ્થાપિત હિતો પુષ્ટતાને પામી અચ્યુત જડતાની જ્યેષ્ઠ અજેયતાને પામે છે.

પરંતુ આ જીવન તો એક દુર્ગમ અને દુર્જય પદાર્થ છે જે કદી ય નામરૂપ-પદ પર્યંત પહોંચવાની ન્યૂનતાને પામતો જ નથી. અનેક રસાયણો સાથે અનેક પ્રક્રિયા સંબંધો જોડવા છતાં ય સદૈવ સ્વયંશેષ રહે છે, અને પરિવર્તન-શીલતાની પ્રલોભક માયાનો તટપ્રદર્શન ભીતર સદૈવ સાતત્યે અવિચલ રહે છે.

મનુષ્યને સદાય ભ્રાંતિ અને એષણા રહી છે કે પોતે જ આ સમગ્ર વિશ્વના કેન્દ્રસ્થાને છે. છતાં ય જ્યારે જ્યારે પ્રકૃતિએ પરિવર્તન પ્રેર્યાં છે ત્યારે મનુષ્યની પરવાં વિના કે એની ખિલાફ, નહીં તો રતિમત્ત પ્રકૃતિ શા માટે AIDSના કામરૂપ જીવાણુને અભયનું વરદાન દે! છતાં ય આ અસંખ્ય નિહારિકાઓની આકાશગંગાના આ અતિસૂક્ષ્મ સૂર્યમંડળના એક મધ્યમ ગ્રહનો માત્ર કેટલાંક લાખો વર્ષોનો રહેવાસી મનુષ્ય પોતાને જ કેન્દ્રસ્થાને માની, પોતાને જ પ્રકૃતિનો ઉદ્દિષ્ટ માની, પોતાને જ પરમચરમ માની જ્યારે નિદ્રાને વશ થાય છે ત્યારે એની નિહારિકા આ આકાશગંગાના

મહાવિસ્તારે સંકોચ પામી પોતાની જ આસપાસ ઘૂમતી રહે છે અને એની આકાશગંગા આ જાણીતા વિશ્વની સીમાહીનતામાં સ્વયંને અશેષ કરવા આંખ મીંચી સહજ જ ઓસરતી જાય છે ત્યારે હજી તો અનંત એવું વિશ્વ અજાણ્યું છે એવા વિચારની વ્યાકરણહીન અર્થહીન આકલનહીન સંગતિ વિસંગતિમાં

આ વાક્યને પૂર્ણ કરવા માટે સાહસ કે શક્તિ સત્તા મારામાં તો નથી અને એટલે જ મારે માટે કલા તે મનુષ્યજીવન સાથે સાતત્ય, પૂરક કે વિરોધનો સંબંધ ધરાવતી ક્રિયા નથી. કલાની ઐચ્છિકતા કવિને સ્વાયત્તતાની બાંયધરી આપે છે અને એ જ ઐચ્છિક સ્વાયત્તતાના આચરણમાં કવિ જીવનને પદાર્થ રૂપે કે કલાયોજનાના ઘટક રૂપે ક્યારેક ક્યારેક પ્રયોજે છે.

પણ લાલચ તો થઈ જ આવે ને !

કલાકૃતિની રચનાનો આનંદ જ માત્ર જો પર્યાપ્ત ન હોય, તો રચનાની મહત્તા પ્રસ્થાપિત કરવાનું પ્રલોભન રહે જ અને પોતે રચેલા સ્ફટિકને બીજ માની મહાવૃક્ષ વિસ્તારની અપેક્ષાએ ખાડો ખોદવાનું વૈતરું કલાકાર આદરે પણ એ સ્ફટિક તો કંઈ ઊગે થોડો ! અને છેવટે એ ખાડામાં ખોદનાર પડે જ પડે

જીવનની ગહનતા, દર્શન, માનવ માનવ સંબંધોની ઊંડી સૂઝ, સુખની આશા નિરાશા, હતાશા, મૂલ્યોની શોધ કે પ્રાપ્તિ, હું કોણ ? નો ઉત્તર આવા અનેક ખાડાઓ છે. જ્યારથી પોતે જે વિચાર્યું તેને ટકી રહે એવા કથા ય આલેખમાં મનુષ્ય મૂકતો ગયો છે ત્યારથી જીવન સદૈવ નૂતન આવિષ્કાર પામતું રહ્યું છે, અને પરંપરિત પણ રહ્યું છે

અને તો ય આવ્યો છે કોઈ પણ પ્રશ્નનો ઉકેલ ?

કેટલાં ય લાખો વર્ષોથી મનુષ્ય આ ગ્રહનો વાસી છે અને છતાં ય એની મૂળભૂત સમસ્યાઓ એ જ રહી છે, દુઃખ વ્યાધિ–જરા મૃત્યુ, એના એ જ રહ્યાં છે, અને અગણિત દેવદૂતોએ ચીંધેલા માર્ગ પર ગયા કે ન ગયા છતાં ય અંતે હેમંત હેમ રહ્યું છે, મહદ્ શે તો ઉત્તર આ જીવનમાં નહીં, પણ મૃત્યુ પછી જ મળતા હોય છે – કર્મ ઇત્યાદિ વિચારણાઓ અનુસાર એટલે કે જીવનના પ્રશ્નો જીવનના અભાવમાં ઊકલે એવું.

અરે ભાઈ કવિ ! તને આ સૌની સાથે કહીં લેવાં દેવાં ? તારો રાગ વગાડ તારા લય અને વિલય તારી રમતો તારી પા પા પગલી કે વિશાળ ફાળ તારી શબ્દ અને શબ્દ જોડવાની તોડવાની લીલાઓ એ જ તો છે તારી સાર્થકતા

અને આ બધાંમાં ક્યાંક જીવન પોતાને માટે ક્ષણેક ચિરંતન થંભી જવાની જગા ગોતી લે તો ભલે ને! એ એનું સૌભાગ્ય. તારી કાલિંદીમાં અસૂયાના કાલિયનો વાસ ક્યાં છે?

૨. ભણે ગણે તે ઘોડે ચડે

કલાકારનું ભણેલા હોવું ઘણાને મતે આવશ્યક છે.

કારણ કે કવિએ પ્રયોજેલા પ્રત્યેક શબ્દની વ્યુત્પત્તિની એને જાણ હોવી જોઈએ. સંધિસમાસના નિયમો પાઠ જોઈએ. છંદપિંગળડિંગળની રજેરજ માહિતી જોઈએ. સંસ્કૃતપ્રાકૃતમધ્યકાલીનઅર્વાચીન બંગાળી મરાઠી તેલુગુ તમિળ. ફ્રેંચ જર્મન સ્પેનિશ અને અલબત્ત અંગ્રેજી તેમ જ આલ્ફા સેન્ચુરીથી માંડી એન્ડ્રોમેદા (અથવા પુનર્વસુથી માંડી અરુંધતી)ના ઝબક ઝબક રેડિયો સાંકેતની ભાષામાં રચાયેલા સાહિત્યનું જ્ઞાન હોવું જોઈએ. ઇન્કા મય એઝટેક મિસરી યુફ્રેટિસી ગ્રીક આર્ય કન્ફ્યુશિયનતાઓ ઝેન હુશેન હબસી વગેરે સંસ્કૃતિઓનું આકલન કરેલું હોવું જોઈએ. સંગીત નૃત્ય-દૃશ્ય કલાઓમાં પ્રાવીણ્ય જોઈએ. (મોટર હેલિકોપ્ટર સબમરિન કોમ્પ્યુટર લેથમશિન વગેરે ચલાવતાં આવડતું હોય તો ખાસ સવલત મળે ખરી?)

તો ભણેલો હોય તે કવિ થાય, લેખક થાય, કલાકાર થાય. ઘોડે ચડે.

પણ માસ્તર સાહેબો, તમે તો આ બધું ભણેલા છો ને છતાં ય કેમ કવિતા – ચાર લીટીની ય નથી લખી શકતા? ભણેલા છો અધધધધ – એ જ દોસ્તોએવ્સ્કી નેરુદા ઝયાંમેકયાંમેં કરો છો ને તો ય રાવજી કે આદિલની જેમ લહેરથી નાગાપૂગા સરોવરમાં નહાવા જતાં કેમ ગભરાઓ છો?

માસ્તરો, કવિતા સરોવર છે – તરતાં આવડે એ ગજમોતીની જેમ સેલારા કરે ને ફુવારે ફુવારે હીરા મોતી ઝળકાવે.

ફિનોમિનોલોજી ડિકન્સ્ટ્રકશન, સ્ટ્રકચરાલિઝમ, સંડાસમૂતરડીઝમ–ગમે તેટલાં તૂંબડાં બાંધીને ભૂસકો મારવા જશો તો ય કુદરતી નિયમોને અધીન આ સરોવરનું જળ તરત જ કાચનું સ્થળ થઈ જશે (જળથળક્રીડા જોતી સરસતી હસી પડશે – પણ દ્રૌપદીની જેમ બોલશે નહીં 'વાંકું વેણ એકે ય – મોગરે મહેકતી, આકળ ઝીણી, ચાંદની શીળી છે ને એટલે)ને માસ્તરો! ઘવાયલા, કપાયલા તમે તમને પોતાને અનેક રૂપોમાં વિસ્તરતા જોતા જ રહેશો (જો આંખમાં કચર ન પેસી હોય તો ?).

ક્યારેક હસવું આવે છે. જેની જીભે સરસતીએ એકાદું તુલસી પાન મેલ્યું

ચ હોય ને જેણે અડધોક શ્લોક રચ્યો ય હોય એ પણ બીજા કલાકારની રચના ઉપર ભણતરનો તેજાબ રેડી...છોડો છોડો આ કકળાટને.

કવિતા લીલા છે – થોડીક કવિની કરેલી ને થોડીક આપોઆપ થતી. ભાષા પોતે જ રમતિયાળ ને અળવીતરી હોય છે. જો કોઈ 'કવિ કવિતાને પોતીકી સંપત્તિ માનતો હોય તો ભૂલ છે. બધું જ કંઈ કવિના આયાસથી નથી રચાતું–ઘણું બધું અનાયાસ હોય છે. (ભાઈઓ અને બહેનો, આ પ્રેરણાવાળી વાત નથી. થોડુંક કોઠાસૂઝથી ઉકેલતાં જજો.) લાભશંકર કે હરીશમા આ લીલાનો વારંવાર અનુભવ થાય જ છે.

તો લીલા કરે તે કવિ. માસ્તરો, તમને સર્વાંગસંપૂર્ણ કાંજી ચડાવી ઈસ્ત્રી કરી ટાઈટ સેલોફેનમાં પેક કરી ફીત બાંધેલી કવિતા પેરવા માટે જોઈતી હોય તો ગોત્યા જ કરશો. મળશે પણ ખરી. ના નહીં. તથાપિ ત્યા સુધી સરોવરમાં નાગાપૂગા કવિઓ જે કરે તે લીલા ને તે કવિતા. માટે કવિઓ ભણતા નથી, ભણેલા હોય તે સૂટબૂટ પહેરે, સરોવરે ન જાય. ટાઈલેટમાં ટાઈલેટમાં જાય.

એક ઉદાહરણ આપું : જેમ્સ જોય્સ તો લગભગ આંધળો થઈ ગયેલો. માંડ માંડ લખવાનો અવસર મળેલો. એને ભણવાને ક્યાં સમય હતો ?

બીજું ઉદાહરણ : રાબેલે તો બહુ ભણેલો. પણ એણે એ ભણતર સોંપી દીધું ગાર્ગાન્તુઆને. જેણે એ ભણતરનાં લૂગડાં કાઢી, ઊંધે માથે લટકાવી ઝાડુએ ઝાડુએ ઝાપટેલું, જેને બરાડે બરાડ વાંચકશ્રોતા હસી હસીને બેવડ વળી જાય.

વળી પાછું એરિસ્ટોફેનિસનું નામ સાંભળ્યું છે ને !

પણ માસ્તરસાહેબો, આ નામનો ઉલ્લેખ કોઈ ડિગ્રી મેળવવા માટે નથી કરાયો પણ તમે જેને ભણતર માનીને ટોપીની જેમ પહેરો છો એ ટોપી સાથે કવિ નામનાં વાંદરાં શું કરશે એની આગાહી દેવા માટે.

૩. જાનમાં જાણે નહીં કોઈ ને હું વરની ફોઈ

કેતન મહેતાને ભક્તભાવકો ભોળે ભાવે જઈને પૂછે કે 'શાયેબ, સિનેમાની ફીલમ તમે ચેઈ રીતે ઉતારો છો ?'

ભૂપેન ખખ્ખરના લહેરાતા સેંથાને પડછાયે પડછાયે પગલા પાડતા પ્રેક્ષકો એમની પીંછીમાં કેટલા મોવાળા ને કલરની કુલડીમાં કેટલું તેલ–પાણી પડે તે પૂછતા હોય છે.

તળસાંસારંગીવાળાના તાલતાન પલટા માટે રૂપલ માનસેનના તાતતથૈ માટે ફિટીકા કુતૂહલપ્રશ્નોની પડાપડીમાં કચડાઈ જતાં ધનભાગી થઈ જતા હોય છે.

પણ જ્યારે કવિતાની વાત આવે ત્યારે

કવિતા લખી લીધા પછી કવિને કોઈ અધિકાર નથી હોતો એની કૃતિ ઉપર. એને જે કહેવાનું છે તે એની કૃતિમાં જ હોય. પછીથી કંઈ કહેવું અનાવશ્યક છે, અપરાધ છે.

ગુરુજી, કવિતા લખવી એટલે કે વર્નાક્યુલર ફાઈનલ અથવા મેટ્રિકની પરીક્ષામાં બેઠાં એવું જ કંઈક ને! પાસ થાય કે ફેલ. પેપર ફરીથી તપાસાશે નહીં. પંદર રૂપિયા મ.ઓ.થી કે પો.ઓ.થી કે બેન્કડ્રાફ્ટથી મોકલશો તો માર્કનો ફરી સરવાળો કરી સાઇક્લોસ્ટાઈલ્ડ પત્રથી જવાબ મળશે: નાપાસ.

ગુરુજી, પણ આ કવિ પરીક્ષામાં બેસતો જ નથી એનું શું? ગેરહાજરી માટે ડૉક્ટરનું સર્ટિફિકેટ પણ નહીં મોકલાવે. ગાંડો ગામને પાદરે જઈ સરોવરમાં......ગુરુજી, તમે ય નિશાળ બંધ કરીને આંટો મારવા નીકળોને!

સાંપ્રતકવિતાની વાત કરતાં એક પંડિત બોલતા હતા સર્જક ચેતનાના પ્રશ્ન વિશે. એક અછડતો ઉલ્લેખ હતો પ્રાસ વિશે. એમનો અસંતોષ હતો કે પ્રાસયોજનાની સભાનતા ઝાઝી નથી, વગેરે. પંડિતજી, પાદરે આવીને સિતાંશુ, લાભશંકર કે દિલીપ જોડે વાત કરી છે? (વિષય સર્જકચેતનાનો હતો એ યાદ રહે.)

કેટકેટલી રીતે પ્રાસ ગોઠવાય: પ્રાસ જોડવાને માટે હોય ને પ્રાસ તોડવાને માટે હોય. પ્રાસ ધક્કો મારવા વપરાય ને પ્રાસની ભીંત પણ રચાય. ઉપર નીચેનાં વાક્યોમાં આડાઅવળા શબ્દોને જોડવા હોશિયા બદલીને સળંગ ચાલતા અર્થ (લક્ષણા, અભિધા કે વ્યંજનાવાળા)ની સાથેસાથ વળી બીજો અર્થ જોડતાં જવાય (લક્ષણા, અભિધા કે વ્યંજનાવાળો) કૂદકો મારવા માટે પ્રાસ. ઝૂલવા માટે પ્રાસ. અતિશયોક્તિ માટે પ્રાસ ને વિરોધ ઊભા કરવા માટે પ્રાસ. જાણી જોઈને છોડી દીધેલા પ્રાસ. ગૂંગળાવી દેવા માટે જોડી દીધેલા પ્રાસ. વીખેરી દેવા માટે અવકાશ રચી દેતા પ્રાસ.

મેળાની હાટડીમાં તો હજી ય ઝાઝી જણસના પ્રાસ રાખ્યા છે, ને આ તો ખાલી અવાજના પ્રાસની વાત કરી. એ સિવાયના અન્ય અનેક પ્રાસ પોટલે પોટલે બાંધ્યા છે. લયના ટુકડાના પ્રાસ. લીટીઓનાં ઝૂમખાંના પ્રાસ. ભાષાની લઢણોના પ્રાસ – દા. ત. મધ્યકાલીન ભાષાના કે બાળસહજ ભાષાના ટુકડાઓ

અને મોહસ્પર્શી કે આગર ભાષાના ટુકડાઓની જાળવીને કરેલી ગોઠવણીઓ.

પણ ગુરુજી, હાટડી મેળામાં છે ને મેળો પાદરે છે ને પાદરથી આરે સરોવર છે જ્યાં—

શા માટે સર્જક સાથે સંવાદ નથી કરતો? સર્જક ક્યાં ખાલી ટોળીને કહે છે કે એણે જે લખ્યું એ ફાઈનલ જ છે ને વિવેચક જે કંઈ કરે એ બાબરી કાપવાનું કામ છે! કયા કવિને પોતાની કવિતા અધૂરી નથી લાગતી!

વળી કવિતા લખતાં એને મઝા પડી કે મુસીબત એની ય વાત એ શું કામે ન કરે? એની ટેકનિક વગેરે ક્યારેક એ સમજાવે ને ભાવકની ટ્યૂબલાઈટ વહેલી-મોડી ચાલુ થાય પણ ખરી. ન યે થાય. ને કવિની કમાણી પણ હોય, તો ય શું વાંધો છે? નાગા કવિને નાગો કહેશો તો એને ખોટું નહીં લાગે. બેશરમને બેઠીએ આવળિયો. જે સરોવરે જઈને ડૂબકી મારશે તો એ પલળશે કે ડૂબશે. ગુરુજી, ત્યારે તમે એને બચાવવા ન જજો.

પરંતુ વારેઘડીએ લાગ્યું છે કે કવિ કે કવિતા માટે મોટા સમારંભો યોજાય છે. ફોલ્ડરમાં ક્રીમ કલરના કાગળ, બોલપેન, પાણીનો ગ્લાસ સામે, ગજરે કજરે સજ્જ રૂપાળીઓ દર બે કલાકે ચા પીવડાવે, ને ખમણઢોકળાં ઊંધિયું પૂરી શ્રીખંડ અથવા દૂધપાક ભીંડા કે રીંગણાનું નારિયેળી ભાત ભરેલું શાક છોલે છુંદો, રાઈતું વગેરે જમાડે અને સીનિયર ક્લાસના વિદ્યાર્થીઓ પ્લાસ્ટિકના ટૂથપિક વાળા પાન પીરસે. એવા સેમિનારોમાં ઓલા પાદરિયા કવિને કોઈ પૂછે છે ખરું!

અને કવિ પોરસાઈ પોરસાઈને ફરે જેને કોઈ ઓળખે ય નઈ. એટલે જ તો જાનમાં જાણું નેઈ કોઈ......(આમાં અતિશયોક્તિ લાગે તો અવશ્ય કેટલાક અપવાદ પણ હશે. કબૂલ. ઉદાહરણાર્થ કવિમિત્ર ઉમાશંકર જોશીનો પ્રયાસ 'સર્જકની આંતરકથા' 'સંસ્કૃતિ'ના અનુઅંતિમ અંકમાં. ઉ. જો. એમાં નાપાસ થયા એવું કોઈને લાગે તો ખરખરો કરવાની જરૂર નથી અંધારિયે ભંડારિયે ભરી રાખેલાં બચોળિયાંઓને ઉ. જો.એ દીવો દેખાડ્યો ને અંજવાયેલી આંખો મીંચાઈ ગઈ. ને કંઈ ન દેખાણું. પણ ઉ.જો.નો દીવો ઓલવશો નહીં. આજે નહીં તો કાલે. સરસતીને કાળના કળતર નથી.)

૮૪. મનમાં પધણે

દરેક કવિ કવિતાસર્જનને જાદુઈ જ માને. પોતપોતાની આસ્થા પ્રમાણે પ્રેરણા, ચેતના, સાક્ષાત્કાર, વરદાન, સ્વપ્ન, લીલા એવા અધૂરા-અધૂરા શબ્દો

વાપરે; પણ ગમે તેવો ભોળો તે ય તો ય material dialectics, historical necessity, romanticism, neorealism, epoche, deconstruction, psychoneurophysicotransvestition એવા શબ્દો તો નહીં જ વાપરે. સમજદાર હશે તો કસબ કારીગરીની બોલી વાપરશે. અને આત્મવિશ્વાસવાળો હશે તો કહેશે કે ભાઈ હવે આ આટલું લખ્યું પછી તો જે કંઈ તમને અનુભવાય એ ખરું ને મારું કીધુંદીધું તમને પોગે તો ધનભાગ. કોક સાચ-કલો એમે ય કઈ દે કે આ તો અમને લહેર પડી તે લખ્યું ને બીજી તે શી લેવાદેવા? રામ રામ.

છેવટે તો જાદૂ જ જાદૂ. જાદૂ કેમ થાય એ ન કહી શકાય. જાદૂને માટે કરામત–કારીગરી તો કરવી જ પડે. એ કારીગરીની વાત કરાય.

એકાદ Idea આવે કે મુખડું મળી જાય પછી—

મનમાં કોઈ લય હોય ને શબ્દ સાથે શબ્દ જોડાતા જાય. જોડતાં જોડતાં કદી થાય કે આ તો જાણીતા. નાં નાં. નવા જોઈએ. તો બદલતાં બદલતાં વાત બદલાઈ જાય. થાય કે હવે રસ્તો સાવ સીધો તો નથી પણ સાહસ કરીએ. ઋતુ બદલતાં પાંદડાં સાવ જ ખરી પડે તો પછી છોડ કેમ ઊગશે? પછી પગલે પગલું મેળવતા જઈએ – વર્ણસગાઈથી, પ્રાસથી, પરંપરિત લયથી. અને જોણું કે, એવા કોઈ અંતરથી સામેના ભેંકારમાં કેડી દેખાઈ જાય. અચાનક જ અનેકપર્યાયી એવા ચોકમાં આવી પહોંચાય. જાઓ જ્યાં જવું હોય ત્યાં. આવી આ મોકળાશમાં જાણ થઈ આવે જવાબદારીની. ખાલી ચાલતા જ નથી જવાનું. ચાલ દેખાડવાની ય છે. વેશ બદલીને ઠુમક ઠુમક. રાગ બદલીને છુમક છુમક. ઉત્સાહ આવે. ભરોસો આવે. ને પોછા દર્પણમાં જરા ડોકિયું કરીને વેશ કાઢીએ. જો પાછલી કડીમાં એક રાગ ગાયો તો બીજી કડીમાં ઘંભાવ્યો કે અવળાવ્યો કે પલટાવ્યો અને હવે એ બે કડીના સંબંધે ત્રીજીની હોંસ થાય ને પાછો ઠાલાપણનો અનુભવ.

થાય કે ડાંખળી પર પાંદડાં પાંદડાં ભેગાં કર્યાં ને હવે તો પાંદડાં પૂરાં. તો? તો પછી લીલાને બદલે એક ગુલાબી એવી કળી જ કેમ નહીં! સાવ અજાણી એવી ચીજ. એક જ નવો શબ્દ મૂકી નિરંખ્યા કરીએ. વેદનાનો રસ-આરઝૂની ફૂંક. સપનાનો તડકો. લીલાની વચ્ચે ગુલાબી. લીલાની વચ્ચે ગુલાબી. લીલાની વચ્ચે ગુલાબી. ને જાદૂ થઈ જાય તો ઊઘડી આવે સોનેરી સોનેરી પાંખડીઓ. ક્યારેક એમ બને કે આ પાંદડાં અને ફૂલની યોજનામાં જ આકાર દેખાઈ જાય — પાંચ પાંદડી ને એક ફૂલ, પાંચ પાંદડી ને એક ફૂલ — એક કરતાં

એકાદ ગીત બની જાય. મારા જેવાને ગીત લખતાં ન આવડે, તો યોજના બદલાય. એક દાખલો દઉં :

તો વૈકુંઠ એટલે
ઉચ્છ્વાસોથી ઊનું ઊનું ગામ
ડામરના રસ્તાને ફૂટે ચળકચીકણો ઘામ
ભાગતી હોંશે હોંશે કોટે વળગે મૂતરડીની વાસ
                    લિયોજી ઊંડા ઊંડા શ્વાસ
તોતડાં તોળા રાતી સિગ્નલજીભે જલાય
હિંમત કશી હાંફલાં દોસે ધસધસ આપસમાં અથલાય
બાઝતા વાંસે કાખે ધાબાં બીડી પાદ થૂંક ને ખાંસ
                    લિયોજી ઊંડા ઊંડા શ્વાસ
કરોને વરસાદી શહજાદીની કોઈ અરબસ્તાની વાત
                    કે જેમાં મીઠું-મીઠું...
                    તો પોપટમેના (ચતુર) વિચાર
Q   તોતા તોતા ક્યૂં ઈનસાન રુદયકો ખોતા
                    નયનન રાતાં અંસુઅન ન્હોતા
A   અય નાજની ! આ કંઠમાથી ગીત ખૂલી જાય છે (આપમેળે)
(ત્યમ) ભોળી પરી ! ભૂરી હવામાં પાખ ઝૂલી જાય છે (આપમેળે)
ભૂરી ભૂરી ભભરાવી ને પાખો પીળી ફફરાવી
ભૂલી ભૂલી ગલીગલી ને ચોક અજાણ્યે ખખરાવી
અહાલેક ચીપિયો માત પિંગળા દાન દિયો અબ
જાગ મછંદર ગોરખ આયા
                    પછી પૂર્વથી પછંદ
                    પચ્છં થકી દાદરે દખ્ખણ
                    પાટે ટણટણ ખણખણ
                    રઘવાયાં થઈ મચ્છીનાં ધણ
                    ભૂરાં જલથી ભૂરાં નભમાં થવા જાય છે

થયાં થયાં
ના થયાંથવાંના ટોળે ટોળે રુદય બાપડું બિનસિગ્નલ અટવાઈ જાય છે
ન્હોવાતાં મેનાનાં અંસુવન
ન્હોવાતાં મેંનાં ના અંસુવન'

આસપાસ પીળી પ્હેરીને પાંખ શામળી ટેકસી ટેક્સી રચે સનાતન કાલિંદી
જલ રાસ લિયેાજી ઊંડા ઊંડા શ્વાસ.

આમળી આંતરડે ઉચ્છ્વાસ
મચાવેા શેાર દાયરા સરઘસ યા હડતાલ
ખડાખડ ખડતલ કાલે માલગાડી કે ડિબ્બે સાલે ચાર સલી તુમ સાથ
ગરજના અયસા મૂસળધાર
ભૂંગળા સિલના જયસા
પિછુ મિલે જો ચાન્સ ભેાગળેા ભાંગી ભાગું કાલે પાની રસ્સી બાંધું.
યે દરવાજા તેાડુંગા
દંડા લેકે મારુંગા
આટલે એટલે પાણી : PLEASE
ગેાળ ગેાળ ધાણી
દંડા છે છે પાણી
ગેાળ ગેાળ ધાણી
ગંદા છી છી પાણી
ગેાળ ગેાળ ધાણી
ક્યાં છે પાણી ક્યાં આસમાન
ગેાળ ગેાળ ધાણી
ક્યાં છે રુદન ને ક્યાં ઇનસાન
ગેાળ ગેાળ ધાણી
ક્યાં છે અંસુવન ક્યાં મુસકાન
ગેાળ ગેાળ ધાણી
ક્યાં છે ડૂબું ક્યાં છે પ્યાસ
ગેાળ ગેાળ ધાણી
ક્યાં છે આઘે ક્યાં છે પાસ
ગેાળ ગેાળ ધાણી
ક્યાં છે ગેાકુળ ક્યાં પ્રભાસ
ગેાળ ગેાળ ધાણી
ક્યાં છે ઊંડા ઊંડા શ્વાસ
અમકેા મિતવા ખબર નહી હે

મૂળમાં તેા ગીત મીરાંનું ને વાત મુંબઈની.

વૈકુંઠના paradiseથી મુંબઈના Infernoમાં બદલી દેવું સૌવ સહેલું. નરકનું વર્ણન મેં કડીમાં. બેઉને અંતે આવે ઊંડા ઊંડા શ્વાસવાળો પ્રાસ. પછી થાય કે આ ગોળ ગોળ કુંડાળે ફરતી પરંપરિતતાને બદલીએ. આ નરકમાંથી બહાર પાડીએ. ને માગું 'કરોને બરસાતી શહબ્દીની કોઈ શરબતની વાત'. આંખે ઝળઝળિયા આવી જાય એવી ભોળી ઇશ્કની ચાહત. અને સાથોસાથ અરબ રાતો ને અરબ દેશની કમાઈ એની proleteriatને તમન્ના. આવી આ ગુલાબી કળી ને વેદનાના રસને આરજૂની ફૂંક મળતાં તોતા–મેનાની કહાની શરૂ.

દુઃખ એટલે પ્રિયનો વિયોગ કે અપ્રિયનો યોગ એ જાણીતી સમજણ હવે એ સમજણને ગોઠવવી એક આકારમાં પણ આ આકાર નાચતો જાય ફેલાતો જાય સંકોચાતો જાય બદલાતો જાય છતાં ય પરિચિત રહે. તો પરિચિત સંદર્ભો સાચવી ભરથરીપિંગળા (તોતામેના) મછંદરગોરખ ટંટંઠણઠણ લય સાચવી સાચવી આજના મુંબઈની સીધી વાત – બે પાંદડીને ફૂલવાળી મૂળ યોજનામાં. રેલવેની લાઈનોમાં અટવાઈ જતું ફૂલ થયા ન થયાની પાંખડીનું ફૂલ.

આટલે પહોંચ્યા પછી તો લય અને તાલ જોડાઈ જાય અને અણધારી દેખાઈ આવે. ભાત – અ તો રાસલીલા છે. શ્વાસની સાથોસાથ જ હતો રાસનો પ્રાસ. આ પૂર્વાલાપ પછી હવે ફરી દે. મૂળ વાત–the full throated statement of the proleteriat.

પણ એ ય વિધાન એક વેશ કાઢીને કર્યું ને ! કિયો વેશ ? તો કે કૃષ્ણનો. વ્રજ તો પહેલેથી જ મથાળે હતું. હવે આ વેશને વફાદાર રહેવાનું અને આગળ વધવાનું. બીજી બાજુથી લયની જે ભાત ચીતરી એ ય જાળવવાની. ગોળ ગોળ કુંડાળાંની ભાત.

વળી પછી એક ઓર ભાત ઊપસતી આવતી હતી, તેનું આહ્વાન. આ ભાત હતી કાળમાં લપસતી લપસતી પગલીઓની. હળવે હળવે સાંપ્રતથી અતીતમાં ગતિ. (એનું ય એ ધાણ મથાળામાં.) સાંપ્રતમાં તો અપ્રિયનો યોગ તો એ યોગથી છૂટવા પાછળ પગલી. સાંપ્રતથી મધ્યકાલીન સંસ્કારો ભર્તૃહરિ મત્સ્યેન્દ્રનાથ વગેરે. ત્યાંથી કૃષ્ણ તે હજી ય આવે. એમ. તો પછી ટોળાં, રેલવેલાઈનો, રાસ વગેરેની યોજના પણ એક અન્ય ભૂતકાળમાં–શૈશવના, ગોળગોળ ધાણીની રમતમાં.

અચાનક જ આ ગોળ ગોળ ફરતી પ્રિયઅપ્રિય સુખદુઃખ પકડ મોકળાશની એક રમત દ્રુતગતિએ રાગના – નાચના અંત લગી લઈ જાય.

અને થાય કે ચાલો જે આકાર જોઈતો હતો તે અણધાર્યો ઘડાઈ ગયો. ને સહી કરી દઈએ ફાઈનલ. એટલે 'અમકો મિતવા ખબર નહીં કેંવાળો પાંડુ-ફાલ્ગુનો જાણીતો અંત. એકદમ જ આશ્ચર્યકારક ધાડ કરીને ગોળગોળ ઘાણીના પૂરંપુરિત પ્રાસને અટકાવી દેવા માટે ખોડી નાંખવાનો.

આમ કરતાં કરતાં જે મોજ પડી જાય તે ગોઠવાતા જતા શબ્દોની. આ શબ્દોને જે સૂઝ કે ઇચ્છાથી ગોઠવ્યા હોય એને આખરે એ જ શબ્દો વટાવી જાય અને એટલી બધી અવનવી શક્યતાઓ પ્રગટાવતા જાય કે પોતે જ અચરજથી અધધધ કરીને થોભી જઈએ. અને ત્યારે થાય કે દોસ્ત, આ તો જાદૂ. મારી કરામતથી યં કંઈ ઝાઝો, મારી તેવડથી ય તગડો, મારી ગતિમતિ બહારનો, મારે વશ નહીં તે.

અને આ જાદૂ તે ભાષાનો. ભાષા જે મારાતમારાથી જિતાય નહીં, ભાષાં જે આપણને સૌને વટાવીને અનેક સૈકાઓના અનેક માણસોના સંસ્કાર એકઠા કરી સૌને મરતાં બચાવી જિવાડતી રહી છે એની આ કરામત. આ જ આ જ આ જ સરસતી નિઃશેષ જાડચાપણ. આ જ આ જ આ જ આપણી મા.

કેટલાંક વર્ષો પહેલાં થતું હતું કે કવિતા માટેની વાતો કશીક શુદ્ધ કરેલી સ્પષ્ટ સરળ પરિભાષામાં કરાય તો કેવું સારું! કોઈ પણ રૂપકનો આધાર લીધા સિવાય એકદમ નિતારીને. અને હવે એની ભૂલ સમજાય છે—સાથોસાથ વ્યર્થતા પણ. કલાસર્જન એવી કોઈ ક્રિયા નથી જેને માપી જોખી શકાય. પ્રેમને કઈ રીતે માપશો? કવિતા આવો પ્રેમ છે શબ્દો સાથેનો. કવિતાની વાત કવિતા જ કરે અથવા તો કવિને અનાયાસ સૂઝતાં જતાં રૂપકો જ કરે. તો કવિતાની વાત કરતાં ફૂલપાંદડી કહેવાથી મુગ્ધતાનો આરોપ જે કવિ ન હોય તે જ કરે. જેણે હાથમાં એક પણ પાંદડું લઈને પંપાળ્યું હોય એ કવિતાથી અજાણ આવો હોઈ જ ન શકે.

જો કોઈ એમ માને કે તત્ત્વજ્ઞાન, મનોવિજ્ઞાન, ફિનોમિનોલોજી, ત્રિકોણ ચતુષ્કોણ બહુકોણ આકૃતિઓ, વ્યાકરણશાસ્ત્ર, લિંગ્વીસ્ટિક ઇત્યાદિ છે આવશ્યક તૈયારીઓ કવિતા સાથે સંબંધ જોડવાની તો બરછી ભાલા બખ્તર તૈયારીઓ છે એક પાંદડીને અડવાની.

ના ના ના. કવિતાથી સંબંધ કરાય કુમાશથી.

અપરિધાન એકાંતમાં નિરપેક્ષ કુતૂહલથી. અચરજ અચરજ. ભાયાણી સાહેબનું હર્મેન્યૂટિક હર્મેન્યૂટિક! ન્યૂટન આર્કિમિડિસ યુરેકા.

બાકી મૂલવણીઓ નિરર્થક છે.

મૂલ્યમાપનનાં ધોરણોની વિખ્યાતિ છે વ્યભિચારથી. જેમ ઉધરસની દવા સ્પેશિયાલિસ્ટની ચબરખીઓમાં દર બે વરસે બદલાતી હોય છે તેમ પંડિતોનો મૂલ્યમાપન પણ છતાં ય દાદીએ મધમાં નીચોવેલ લીંબુઆદુ સેંકડો વર્ષોથી ઉધરસ શમાવતાં રહ્યાં છે એમ જ કવિતા સેંકડો વર્ષોથી એની એ જ રહી છે. અને પંડિતો અક્કળામણ વારેઘડીએ વેગવેગળી મુદ્રાઓમાં એના ચાળા પાડતા રહ્યા છે.

તેથી જ સદૈવ અપેક્ષા રહી છે નિર્દોષ નિર્મમ વિવેચકની જે કવિતાના પ્રસ્થાપનમાં રત હોય, ન કે કવિઓનાં ઉત્થાપનમાં કે ન તો પોતાની હયાતીની સફાઈપેશીમાં. વિવેચન કશી ય ગૌણ ક્રિયા નથી પણ અનુક્રિયા તો અવશ્ય છે. કલા પ્રથમ છે પ્રથમ છે પ્રથમ છે અને અનુગામી વિવેચનનું અસ્તિત્વ વ્યર્થ નથી વ્યર્થ નથી વ્યર્થ નથી. પણ વિવેચન કલાની અપેક્ષાનાં સનાતન ધોરણો નથી બાંધી શકવાનું અને જ્યારે જ્યારે એવો એનો દંભ હોય ત્યારે ત્યારે કલાકારનું કામ સહેલું જ રહ્યું છે. અવગણના.

જો અવગણનાના લાંછનથી લજ્જિત ન થવું હોય તો વિવેચને વાડબંધિફને વર્જી આનંદપર્યવસાયી બનવાનું છે. અવતરણોની અડાબીડ જંજાળ ઓરની નાળથી મુક્ત થઈને અવતરવાનું છે. જે વિવેચકને અન્ય વિવેચકો જોડે નામોલ્લેખની સાંકળી જોડીને સાત તાળી રમવી છે એની સાથે સાત પગલી ભરવાની કવિતાને આવશ્યકતા નથી. કવિઓને કવિતા લખતાં કયા અવતરણોનો આધાર લેવો પડે છે?

કવિતા લખતા લખતાં સામે હોય એકાદી વાંચેલી કવિતા, એકાદો રાગ, એકાદું ચિત્ર, એકાદું સિનેમાનું ગીત, નાચ, લટનો વળાંક, હોઠનો મરોડ, ન ભુલાતી આંખની નજર, બે ભાઈબંધની સાથે ભીડેલી હથેળીઓ, એકાદું સપનું, એકાદું મરકલડું, એકાદું ડૂસકું, ઘરની બારી, પરદેશ કે દેશવટો–

દોસ્તો, પારિભાષિક સંજ્ઞાઓનાં કેટલાં ખોખાંખાનાં બનાવવાં પડશે આ સૌને શમાવવા? કવિતા કે કલા આનંદનો વિષય છે – અભ્યાસનો નહીં. કોઈને એમાં પાસ થવાની જરૂર નથી અરે આ સો દોઢસો વર્ષોથી નિશાળો થઈ છે ને ડિગ્રી દેવાય છે પણ માણસ ડિગ્રી વિના ય જીવતો આવ્યો છે ને જીવશે. ડિગ્રી વિના ય કવિતા લખશે ને વાંચશે. લા ઠા., સિ. ય., હ. ભી., દિ. ઝ. ને જાણ્યા વિના ય કવિતા ઓછીવત્તી જાણતો માણસ સદાય જીવતો રહેશે.

પેલો ડિગ્રી વાળો ય નહીં મરે. કારણ કે એની પરિભાષાને ય ખોળે લઈને ભાષા સૌને જીવંત રાખશે.

૫. સગપણ ને ઠામ ટાળ્યાં ટળે નહીં

પેલું ને છેલ્લું સગપણ તો ખાલી શબ્દોની સાથે જ અટળ.

સામે તો કોરું કટ હોય ને પાછળ મનમાં ધમસાણ ચાલતું હોય. ક્યારેક પાછળ નિર્જન ભેંકાર પણ હોય. નક્કી કરીએ લખવું છે લખવું છે લખવું છે.

કોઈક વાર સંગીત સાંભળ્યું હોય એ સાંભર્યા કરે. એક રાગ ઊપડયો હતો અને એની વળાંક લેતી ભાતનો એક ટુકડો દેખાણો કે તબલાએ એક રમતિયાળ થાપ દીધેલી અને વળી નવી ભાત ઊપસેલી કે ફરી તબલાની બીજી રમતિયાળ થાપ, આમ કરતાં કરતાં જે રચાતું હતું એવું શબ્દથી રચવું છે. કોઈક વાર કોઈ ચિત્ર યાદ આવ્યા કરે. લાલ રંગના આકારો ઊભા ઊભા અને પીળા આકારો એની ત્રાંસે, લીલો રંગ એમની ગોળ ફરતે અને જ્યાં એ ઝાઝો વળીને એમની વચ્ચેથી પરોવાતો જાય ત્યાં ભૂરો બને, મનમાં થાય કે આવું શબ્દોથી રચવું છે.

કોઈક નાટક યાદ આવે. બે પાત્રો વચ્ચે સંઘર્ષ ચાલુ છે. એકનાં ઉચ્ચાર અભિનય ક્રમે ક્રમે ઉગ્ર થતા જાય છે અને સામેનું પાત્ર સંકોચાતું જાય છે. એના શરીરનાં અવયવો ભયથી મૂઢ એકમેકને બાઝતા જાય અને એકાદી ખુરશીમાં એ ગંઠાયેલું શરીર ઢગલો થઈ પડે. એના આછાંપાતળાં ઉચ્ચારો મૌનની છાતીએ વળગતા જાય. અને ઘેરાતા અંધકારની એકાદી ક્ષણે વિસ્ફોટની જેમ એનો રોષચિત્કાર ગાજી ઊઠે અને લંબાતા હાથે, ચકિત આંખે, તંગ થઈ વિસ્તરેલા હોઠે ઉચ્ચાર વિસ્તૃત એ પાત્ર આખા ય મંચને ફરી વળે એવી કોઈ પરાકાષ્ઠા કવિતામાં શબ્દોથી રચવી છે.

કોઈક કવિતા યાદ આવે. રમતિયાળ શબ્દો હોય. ઝીણી ઝીણી વિગતો હોય. પરંપરિત કડીઓની ગતિ કશાક અસ્પષ્ટ ઉદ્દેશે દોરતી જાય બે બારણાં પાસે. ને એકાદો છોડી દેવાયેલો પ્રાસ કે વ્યસ્ત કરેલો લય કે અણધારી એકાદ ઉપમા થંભાવી દે. કુતૂહલથી હિંમત કરી એ બારણાં ધકેલી છેવટનો શબ્દ જોઈએ અને ધસી જવાય કોઈ ગર્તમાં અને થાય કે આવી કોઈ કવિતા શબ્દથી રચવી છે.

અનુભવો તો અનેક લઈને સંઘરી રાખ્યા હોય છે. ખાતરીથી કે હા, આ તો કવિતામાં જ પરિણમશે. પંચેન્દ્રિયના અને મનુષ્ય જીવનના અનુભવો. પણ એક

જે અનુભવ કવિતામાં હતો તેવો ક્યારેય પછી પ્રગટતો. શબ્દો એને બદલી નાંખે છે. અને એના બદલાતાં હતાશ થઈએ એ. પહેલાં જ એ શબ્દો પોતે જ રચી આપે છે નવા અનુભવો. ત્યારે, શાય કે કવિતા; તો હવે આ નવા અનુભવોની થશે. જે અનુભવો પહેલાં હતા એ ફરીથી ન પ્રગટ્યા એનો વિષાદ નથી રહેવાનો. જ્યારે એ અનુભવો થયા ત્યારે, જે આનંદ હતો તે પૂરતો જ હતો. શા માટે હવે એનો વસવસો રહે? હવે તો આ શબ્દોથી પ્રગટતા અનુભવોનો આનંદ ને વિશેષ પ્રાપ્તિ નહીં?

વહેતી નદીમાં નાવ ચલાવવી છે. એક દિશાએ અને એક ગતિએ જવા માટે હલેસીએ પણ નદીનો પ્રવાહ સાથોસાથ. એ ય અન્ય ગતિએ અન્ય દિશાએ નાવને વહેવડાવી જાય તો પછી મઝા તો આ ઉભય પ્રયત્નપ્રવાહની છે. કિનારે પહોંચીએ કે મઝધારે ડૂબીએ. ગતિની વિસ્તરતી શક્યતાઓ તો જાણીને!

ફરીથી.

સામે સાવ કોરું કટ હોય ને પછવાડે હોય ઘમસાણ કે નિર્જન ભેંકાર. કેમ કરીને પહેલો શબ્દ લખાશે? એ પહેલો શબ્દ કેવો હશે? અતડો હશે? શરમાળ હશે? ઉતાવળ હશે? ટોળેટોળાં ભેળાં કરી દે એવો હશે? નબળો હશે? બિહામણો હશે? સામેના અવકાશને રૂંધી દે એવો રાઠોડી હશે? સિફતથી ગોઠવાઈ જાય એવો હશે? ગબડી ખરી પડે એવો હશે? ભૂંસાઈ જાય એવો હશે?

આમ કરતાં કરતા શબ્દ પછી શબ્દ એકઠાં થતાં જાય, જોડાતા જાય અને સામેના કોરા કટ અવકાશના આહ્વાનને કવિ ઝાલી લે. ત્યાં જ પ્રગટે નવું આહ્વાન. આ લખાયેલા શબ્દો એકમેક જોડે અનેક સંબંધે રમત આદરે. અનેક સ્થિતિઓ ગતિઓ અને પરિમાણોની એ પ્રવૃત્તિઓ હવે કવિએ પોતે સ્થિત્યંતરે વિકસવું પડે. ઘડીકમાં એકને સંભાળે ઘડીકમાં બીજાને ઘડીકમાં એકની પાછળ ભાગે તો ઘડીકમાં બીજાની.

હજી ચોખવટ કરું.

લયને જાળવવાનું એક કામ ઉપજતા અવાજોને ગોઠવવાનું બીજું. અર્થો અને સંસ્કારો ઓળખી એમનાં સ્થાન નક્કી કરવાનું ત્રીજું. મનમાં ક્યારેક પહેલેથી બ્લ્યૂ પ્રિન્ટ હોય તો એની સાથે સરખામણી કરતાં જવાનું ચોથું. વળી પાછું, જે થઈ રહ્યું છે એની સામે મૌન બની વાટ જોવી એ પાંચમું. ફરીથી બોલતા થવું છઠ્ઠું અને એમ કરતાં કરતાં અનેક સ્તરે ક્રિયમાણ થતા કવિને સાતમે સ્થાને સરસતીનો જાદુ-ક્યારેક જાદુ ન પણ થાય, અને છૂ પગલે છૂમંતર થઈ જાય કવિતા.

અનેક વાર કવિતા થતી થતી ઓસરી જાય જેનાં બે મહત્ત્વનાં કારણો વારંવાર દેખાયાં છે. એક તો સાહસનો અભાવ પરિચિત ધોરણોની સુરક્ષિતતા કે બ્લ્યૂ પ્રિન્ટની વફાદારી સાહસને ઓલવી નાંખતી હોય છે. અને બીજું કારણ છે ઉતાવળ. જે કહેવું છે તે કોઈ પણ હિસાબે પતાવી નાંખવાની ઉતાવળ. સામે જે ભાત ગોઠવાતી જાય છે એની પરવા કર્યા વગર દૃઢ (જડ) આત્મવિશ્વાસથી એક લક્ષ્ય લખતાં જવું. ઝાડ પરના પંખીની આંખનું એક જ રત્ન દેખનાર કવિ હોય જ નહીં. કવિ તો ઝાડના કોતરમાં ફરતા બિલાડાને ય રસપૂર્વક જુએ અને વાટ જોયા કરે કે ક્યારે એ બિલાડો ભ્રાંતિમાંને ભ્રાંતિમાં બનાવટી પંખી પર ઝાપટ મારવા કૂદશે અને એવા સત્ય તથા માયાના સમાંતર પ્રદર્શનની પરાકાષ્ઠા ક્યારે પોતે બેઉ હાથે તાળી પાડતો નાચશે.

ભાવક પરત્વેની પ્રકટ તેમ જ સતત સભાનતા પણ અનેક વાર કવિતાના ઉદ્ભવને અવરોધતી હોય છે

કદી કદી ભાવકની અપેક્ષાને અનુમાને ઓળખી એને અતિક્રમી જવાની. ચમત્કૃતિઓ આહ્લાદક બની જતી હોય છે, પણ એમાં વ્યૂહ ઊર્જા કદાચ વ્યર્થ જ જતી હોય છે. અને નિજમાં જ મોહી જવાનો ભય સરોવરે ડૂબી ગયા જેવો સાચો ઠરતો હોય છે. અન્ય કેટલાંક સ્થૂળ કારણો પણ અકાવ્યનાં – જેમ કે દૃઢ પદ્યબંધ રચનાઓનું આકર્ષણ સોનેટ, ખંડકાવ્ય, હાઈકુ વગેરે. કે પછી છંદોની અજમાયશ. મનમાં જ નક્કી કરી રાખેલ પ્રયોગશીલતા કે પ્રયોગખોરી. જૂના કે નવા વાદની ફેશનપરસ્તી.

આમ તો આ સૌ પણ છે ભાવક-વિવેચક પરત્વેની વિશેષ આસક્તિ.

અને તેમ છતાં ય કદીક કદીક અકાવ્યની લગભગ શક્યતા હોય ને પ્રગટી આવે કાવ્ય ત્યારે પ્રતીતિ થાય પેલા જાદૂની. લુપ્તદીપ અલાદીનને સાવ ઓલવાઈ જતાં બચાવી લેતી હોય છે એની આંગળીએ ભુલાઈ ગયેલી વીંટી જે હતાશ હાથોમાં મસળાતી ભાંગતી જિંદગીને ફરીથી અજવાળી દે છે. ખોવાયેલી શકુંતલાને પાછી મેળવી દે છે, પણ એ પહેલાં અનેક માછલીઓએ સાર્થક ચિરાઈ પણ જવું પડે છે. દરેક કવિના સરોવરે આવી અનેક જળકબરો હશે જ.

ફરીથી આહ્વાનની વાત કરું છું. સામે કોરું કટ ને મનમાં પાછળ ધમસાણ ને નિર્જન ભેંકારથી હવે જુદી પરિસ્થિતિની વાત.

કવિતા બહુ જ ઓછી વંચાય છે. ભાવક સાથે કવિનો (કવિતા લખ્યા પછી) સંબંધ ન્યૂન થતો જાય છે. કવિને કોઈ માર્ગ નથી. ભાવક નથી

ગ્રન્થસમીક્ષા

રુગ્ણ મનોદશાનું જર્જરિત દર્શન

શ્રી સુમન શાહની પ્રથમ નવલકથા 'ખડકી'ની નિરૂપણ રીતિમાં બે પદ્ધતિ અપનાવવામાં આવી છે. પ્રથમ પદ્ધતિમાં વસ્તુકથન લેખકે સીધેસીધું કર્યું છે. અને બીજી પદ્ધતિ આત્મકથનાત્મક છે. આ બન્ને પદ્ધતિ અપનાવવામાં નવલકથા પ્રભાવશાળી બની છે, એવું યે નથી. વસ્તુકથન લેખક સીધેસીધું કરે કે પાત્ર આત્મકથનાત્મક રૂપે રજૂ થાય – આ રીતિ જ માત્ર ટેકનિક નથી. ટેકનિક તો પાત્રોના આંતરવિશ્વમાંથી ઉદ્ભવતા રહસ્ય ભણી ગતિ કરવાની વસ. છે. એટલે 'ખડકી'માં આ બે પદ્ધતિઓ દ્વારા સમગ્રકૃતિમાંથી નિષ્પન્ન થતા અર્થનું મૂલ્ય સ્થાપિત થયું છે કે કેમ? અથવા તો એમ પણ સવાલ થાય કે નવલકથામાં જે વિશિષ્ટ રીતિઓ અજમાવવામાં આવી છે, તેનો વિનિયોગ વિશિષ્ટ રહસ્યને ઉપસાવવામાં કેટલો કારગત નીવડ્યો છે? આ બન્ને રીતિથી 'ખડકી'નો પિંડ બંધાય છે અને કથાનાયક સોહન પરીખના જીવનના સમયખંડો ઊપસતા આવે છે; તે ખરું; પણ નવલકથામાં પરિચિત વાસ્તવિકતા ખપમાં લઈને તેના ગોપિત તત્ત્વને પામવાની મથામણમાં લેખક ક્યાંક કશી ગફલત ખાઈ ગયો લાગે છે. 'ખડકી'માં જે પ્રસંગકથનનું આકલન થયું છે, તે સપાટી પરનું અને ક્યારેક તો અપ્રતીતિકર લાગે છે. જેથી પ્રતીકાત્મક સંદર્ભો સિદ્ધ કરવામાં 'ખડકી'ના લેખકને ખાસ યારી મળી નથી.

લેખકે નિવેદનમાં નોંધ્યું છે તેમ પ્રશ્ન એ ઊભો થાય છે કે 'ખડકી' બની આવી છે ખરી? પચ્ચીસ વર્ષથી વિવેચનમાં ગળાડૂબ રહેલા સુમન શાહ આમ તો કથાસાહિત્યના ઉપાસક છે. પૂર્વે એમણે વાર્તાઓ પણ લખેલી છે. હવે તેઓ નવલકથા લખવા પ્રવૃત્ત થયા છે, સારી વાત છે. પચ્ચીસ વર્ષ સુધી આ લેખકે નવલકથાના સારાનરસાં પાસાંની વિગતવાર ચર્ચા કરી છે. તેમજ પરદેશી સાહિત્ય સાથે તેમનો સંપર્ક હજી પણ ચાલુ છે. એટલે અભ્યાસીઓને સુમન શાહ પાસેથી ઉત્તમ નવલકથા મેળવવાની અપેક્ષા રહે જ. પરન્તુ 'ખડકી' વાંચતાં આ આશા ઠગારી નીવડે છે. 'ખડકી' પર દૃષ્ટિ ફેંકતાં એટલું તો ચોક્કસ કહી શકાય કે 'ખડકી' વિશિષ્ટ અર્થમાં બની આવી નથી.

એવું નહીં; પણ કવિ પાસે સાધનો નથી અને ઓળખવાનાં કે મળવાનાં. જૂજ સાહિત્ય સામયિકો અતિ જૂજ વાચકોમાં ફર્યા કરે છે. પ્રકાશકો કવિને હોંશથી આવકારે તો ય એના સંગ્રહની ૩૦૦-૪૦૦ નકલો છાપવાને. એમાંથી ય કેટલીક તો ખોખાંમાંથી બહાર નહીં જ પડે. એનાં એ જ ૫૦૦-૧૦૦૦ દોસ્ત છે સૌ કવિઓના. જરા ય ઉત્સાહ આવે એવું નથી. અને બીજે પક્ષે કવિ તથા વિવેચક સર્પગરુડ-અગ્નિવરૂણ ભાવે તણાઈ ઊભા છે. એ ય ઉત્સાહ આવે એવું નથી.

ભોળા થઈને ભજતાં રહેવુ કે આજે નહીં તો કાલે પણ કવિતા સદાય જીવતી રહેશે એ ય ઉત્સાહપ્રેરક નથી.

અને એટલે જ બીજાં અનેક આહ્વાનની જાણ થાય એ પહેલાં જ ગુજરાતી કવિને મૃત્યુમોક્ષ પ્રાપ્ત થઈ જાય તો નવાઈ નહીં.

એ આહ્વાન છે સમૂહમાધ્યમો અને તાંત્રિક સજ્જતાના વિકાસનું. કોમ્પ્યુટર-થી કવિતા થાય. શું કામે નહીં ? જાદૂ તો છે શબ્દના અસ્તિત્વ માત્રમાં કે શબ્દ શબ્દ વચ્ચેના સંબંધમાં. કોમ્પ્યુટરે જોડયા હોય તેથી શું ? સરસતી આ ભેદ નથી જાણતી, સરસતી માત્ર મનુષ્યકેન્દ્રિત જ નથી. તેથી જ મનુષ્ય-કવિને આ આહ્વાન આકલિત પણ થયુ હશે કે એ તો પ્રશ્ન છે.

સમૂહમાધ્યમોનો ભાવકવર્ગ જેમ જેમ વિસ્તૃત થતો જાય છે તેમ તેમ કવિતાનો ભાવકવર્ગ સંકોચાતો જાય છે એ ય એક આહ્વાન છે.

તદુપરાંત અન્ય કલાઓના સહસંચારે પ્રગટતી જતી શકયતાઓનાં ય આહ્વાન કવિને છે. કવિ અન્ય કલાઓનાં શાસ્ત્ર ન જાણે તો ય સંબંધ તો કરી જાણે.

અને આ માટે કશીક વ્યવસ્થા ઊભી કરવી જરૂરી છે જ. કવિ કવિઓને મળે, અન્ય કલાકારોને મળે. ભાવકોને મળે – મળતો રહે પંક્તિભેદ ઊંચ-નીચભેદ વિના એવી કશીક વ્યવસ્થા કોઈ કરશે ?

કોણ કરશે ?

અને ત્યાં લગી પેલું ને છેલું અટળ સગપણ શબ્દોની સાથે.

ગ્રન્થસમીક્ષા

રુગ્ણ મનોદશાનું જર્જરિત દર્શન

શ્રી સુમન શાહની પ્રથમ નવલકથા 'ખડકી'ની નિરૂપણ રીતિમાં બે પદ્ધતિ અપનાવવામાં આવી છે. પ્રથમ પદ્ધતિમાં વસ્તુકથન લેખકે સીધેસીધું કર્યું છે. અને બીજી પદ્ધતિ આત્મકથનાત્મક છે. આ બન્ને પદ્ધતિ અપનાવવામાં નવલ-કથા પ્રભાવશાળી બની છે, એવું યે નથી. વસ્તુકથન લેખક સીધેસીધું કરે કે પાત્ર આત્મકથનાત્મક રૂપે રજૂ થાય – આ રીતિ જ માત્ર ટેક્નિક નથી. ટેક્નિક તો પાત્રોના આંતરવિશ્વમાંથી ઉદ્ભવતા રહસ્ય ભણી ગતિ કરવાની વસ્ છે. એટલે 'ખડકી'માં આ બે પદ્ધતિઓ દ્વારા સમગ્રકૃતિમાંથી નિષ્પન્ન થતા અર્થનું મૂલ્ય સ્થાપિત થયું છે કે કેમ? અથવા તો એમ પણ સવાલ થાય કે નવલકથામાં જે વિશિષ્ટ રીતિઓ અજમાવવામાં આવી છે, તેનો વિનિયોગ વિશિષ્ટ રહસ્યને ઉપસાવવામાં કેટલો કારગત નીવડયો છે? આ બન્ને રીતિથી 'ખડકી'નો પિંડ બંધાય છે અને કથાનાયક સોહન પરીખના જીવનના સમયખંડો ઊપસતા આવે છે; તે ખરું; પણ નવલકથામાં પરિચિત વાસ્તવિકતા ખપમાં લઈને તેના ગોપિત તત્ત્વને પામવાની મથામણમાં લેખક ક્યાંક કશી ગફલત ખાઈ ગયા લાગે છે. 'ખડકી'માં જે પ્રસંગકથનનું આકલન થયું છે, તે સપાટી પરનું અને કયારેક તો અપ્રતીતિકર લાગે છે. જેથી પ્રતીકાત્મક સંદર્ભો સિદ્ધ કરવામાં 'ખડકી'ના લેખકને ખાસ યારી મળી નથી.

લેખકે નિવેદનમાં નોંધ્યું છે તેમ પ્રશ્ન એ ઊભો થાય છે કે 'ખડકી' બની આવી છે ખરી? પચ્ચીસ વર્ષથી વિવેચનમાં ગળાડૂબ રહેલા સુમન શાહ આમ તો કથાસાહિત્યના ઉપાસક છે. પૂર્વે એમણે વાર્તાઓ પણ લખેલી છે. હવે તેઓ નવલકથા લખવા પ્રવૃત્ત થયા છે, સારી વાત છે. પચ્ચીસ વર્ષ સુધી આ લેખકે નવલકથાના સારાનરસાં પાસાંની વિગતવાર ચર્ચા કરી છે. તેમજ પરદેશી સાહિત્ય સાથે તેમનો સંપર્ક હજી પણ ચાલુ છે. એટલે અભ્યાસી-ઓને સુમન શાહ પાસેથી ઉત્તમ નવલકથા મેળવવાની અપેક્ષા રહે જ. પરન્તુ 'ખડકી' વાંચતાં આ આશા ઠગારી નીવડે છે. 'ખડકી' પર દૃષ્ટિ ફેંકતાં એટલું તો ચોક્કસ કહી શકાય કે 'ખડકી' વિશિષ્ટ અર્થમાં બની આવી નથી.

લેખકે પોતાની ઇચ્છાને વશવર્તીને કથાનાયકના જીવનને અમુક દિશામાં વાળવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે; જે કળાને હાનિ પહોંચાડે છે. દામિની અને સોહન પરીખ વચ્ચે થયેલું કૃત્ય ઉભયપક્ષે સભાન પ્રયત્ન છે. તેમ છતાં દામિનીએ દાખવેલી કોઠાસૂઝ આગળ સોહન પરીખ વિચ્છિન્ન લાગે છે. દામિનીને ભોગવ્યા પછી દામિનીને પુત્ર અવતરવો, નાયકની પુત્રીનું વતનમાં આવવું, નાયકનું મુંબઈ, વડોદરા અને વતનમાં આવનજાવન – આ બધા પ્રસંગો વખતે નાયકના વાણીવર્તનમાં ચિત્રવિચિત્ર ગતિ છે.

દામિની સાથે સમાગમ કર્યા પછી ધન્યતા અનુભવતા નાયકને પાછળથી ગેરકૃત્ય કર્યાનો એહસાસ થાય છે, તેમાં સીમાના હોવાપણા વિશે આશાસ્પદ હોવાપણું વિશેષ ભાગ ભજવે છે. દામિની સાથે વારંવાર આવતો તિજોરીનો સંદર્ભ નાયકના સ્મૃતિતંત્રમાં સીમાના સચવાયેલા અવશેષોના પર્યાયરૂપ છે. 'પણ હજી મને એમ જ છે કે સીમા ક્યાંક છે. ગળામાં ડેરાની જેમ પેલો ખૂંટો લટકાવીને ક્યાં ડુંગરાની તળેટીમાં ચરતી કોઈ ગાયની જેમ સીમા ક્યાંક છે, તે મારો હોંકારો થયાના સંદેશાથી થોડી થોડી વારે પાછું ફરીને જુએ છે (પૃ. ૧૪૮). અહીં સીમાનો તિજોરી સાથે સંબંધ પણ વિકાસની શક્યતા દર્શાવે છે. તિજોરી અને સુખડપેટી ખડકીની પીઠિકારૂપ છે. ખડકીમાં નાયક-નાયિકાનો ભોગવિલાસ, તિજોરી સચવાયેલી વસ્તુઓની માયામાંથી ઊભા થતા નાયક-ભીખુભા અને હીરાલાલના અતીત તેમજ ચરિત્રની વિગતો અને સુખડની પેટી દ્વારા દામિની સાથેનો સંપર્ક જાળવી રાખવાની નાયકની નિર્ણયાત્મક ક્ષણ – આ વખતે ખડકી પૂર્ણરૂપે ખૂલેલી લાગે. નાયકની હીરાલાલ સાથે ચડભડ, ભીખુભાના અતીતમાં ડોકિયું અને નાયકના ભીખુભા સાથેના સંબંધતંતુઓ, હીરાલાલ અને મનીનો પ્રણયરાગ તથા સીમા સાથે નાયકે ગુજારેલી જિંદગીના અંકોડા – આ બધું પ્રથમ દૃષ્ટિએ ખડકીમાં સુગ્રથિતપણે ગોઠવાયેલું લાગે છે, પરંતુ પાત્રોના અતીત અને વર્તમાનની પ્રક્રિયાઓ દરમ્યાન એવી નક્કર અને અણજાણ પરિસ્થિતિ રચાતી નથી કે જે નવલકથાને પ્રભાવક બનાવે. અહીં જે વાસ્તવિકતા રજૂ થઈ છે, તેના ધારકબળ તરીકે કોઈ મર્મગત સંદર્ભ રચાયો નથી. રચનાપ્રક્રિયા દરમ્યાન એની સમાન્તરે વિકસતા જતા અણજાણ વિશ્વને ઉઘાડતા પરિબળોમાં ન્યૂનતા દેખાય છે. આખી રચના દરમ્યાન સર્જકની સામે એકથી વધુ દિશામાં ગતિ કરવાની શક્યતા હતી, તે ખૂલી નથી. સોહન કથાનો નાયક હોવા છતાં દામિની અને હીરાલાલના વ્યવહારોમાં સ્વતંત્રરીતે વર્તતો નથી. એના વાણીવર્તનમાં ખૂદની કોઈ સ્વતંત્ર

એવદ્

છાપ ઊપસી આવતી નથી. એની મનોદશા ખંડ ખંડ વિખરાયેલી લાગે છે. સોહન પરીખનું સમગ્ર વ્યક્તિત્વ અનેક ગમાઅણગમાના ભારથી તરડાયેલું છે તેનામાં રહેલી અસ્થિર મનોદશા કોઈ ચોક્કસ બિન્દુએ સ્પર્શીને રજૂઆત પામી હોત તો તેનું મૂલ્ય વિશિષ્ટ કક્ષાએ વિસ્તર્યું હોત. કૃતિની રચના-પ્રક્રિયામાં નાયકની મનઃસ્થિતિ વેરણછેરણ પડેલી માલૂમ પડે છે. જેથી કૃતિના અંતમાં જાગતાં ભાવસંચલનો કોઈ પ્રભાવક છાપ મૂકી જતાં નથી. વારેઘડીએ પલટાતી સ્થિતિગતિને પરિણામલક્ષી બનાવીને એક જ દિશા નક્કી કરીને ચાલે છે. એટલે વિશિષ્ટ અર્થમાં પેલા ચોક્કસ બિન્દુને સ્પર્શવાનું એનાથી બન્યું નથી, સંભવિત પરિસ્થિતિના મૂલ્યનું મહત્ત્વ જળવાવું જોઈએ, તે અહીં જળવાયું નથી. સુખડની પેટી પર કાળજીથી હથેળી રાખીને ઊંઘી ગયેલા સોહન પરીખની વૃત્તિઓના નિદર્શનની સ્પષ્ટતા મુખર થઈ જતી લાગે છે.

'ખડકી' પ્રયોગશીલ છે કે નહિ, તે પ્રશ્ન અહીં મહત્ત્વનો નથી. પરંતુ માનવ અસ્તિત્વના જે ખંડને જે સ્તરેથી લેખક સ્પર્શવા મથ્યા છે, તેમાં ખપજોગ લીધેલી કથનરીતિ કેટલે અંશે નવલકથાને ઊર્ધ્વગતિ અર્પે છે; તે મહત્ત્વનું છે. સમગ્ર કૃતિની આકૃતિમાંથી ઊઠતો વિશિષ્ટ અર્થ અહીં કાચોપોચો છે. તેથી તો પૂર્વ પરિચિત કલ્પનાવલી દ્વારા કૃતિની સંવેદના ઘનીભૂત થઈ નથી. આ દષ્ટિએ પણ 'ખડકી'માં જે વાસ્તવિકતાનું આરોપણ થયું છે, તેની કેન્દ્રિય સંયોજનામાં રચાયેલી કેન્દ્રવર્તી પૂર્વધારણા ખડકીને જર્જરિત રાખે છે. આમ, 'ખડકી' નવલકથાના સ્વરૂપમાં સુગઠિત હોવા છતાં પણ કોઈ ચોક્કસ 'અર્થ-મૂલ્ય' મૂર્ત કરતી ન હોવાથી ફિસ્સી પડી જતી લાગે છે.

—મોહન પરમાર

સાભાર સ્વીકાર

રન્નાદે પ્રકાશન, અમદાવાદ તરફથી

આયામ (વિવેચન) સતીશ વ્યાસ, ૧૯૮૮, પૃ. ૧૫૮ મૂ. ૩૦/-

નામથી અટક સુધી (નિબંધ) પન્ના અધ્વર્યુ, ૧૯૮૮, પૃ. ૧૦૮, મૂ. ૧૬/-

દિવેલ (વૈદક) લાભશંકર ઠાકર 'પુનર્વસુ'–૧૯૮૮, પૃ. ૧૦૮ મૂ. ૧૬/-

સચ બોલે કુત્તા કાટે (નવલકથા) તારક મહેતા, ૧૯૮૮, પૃ. ૨૬૩, મૂ. ૩૪/-

પવનની વ્યાસપીઠ પર (નિબંધ) અનિલ જોશી, ૧૯૮૮, પૃ. ૧૨૬ મૂ. ૨૩–૫૦/.

અંધકારમાં લીલ પુષ્પની પાંખડીઓ..

ગુજરાતી ભાષામાં નવલક્ષેત્રે 'ખડકી'એ એક નવી દિશા ખોલી આપી. લોકપ્રિય નવલકથાના મહોરાને અકબંધ રાખી લેખકે ગંભીર નવલ લખી દેખાડવાનો સંનિષ્ઠ પ્રયાસ કર્યો. વ્યતીતાનુરાગને યૌવન-શૃંગારથી રસી જોવાની કલાપ્રયુક્તિનો પ્રયોગ કરી જોવાની સાથે નાયકની અપરાધસિક્ત મનોદશાઓનાં સંકુલ ભાવકલ્પનો, દૃશ્યાંકન થતું હોય એવી શૈલીમાં પ્રસ્તુત કર્યાં.

કથાપ્રપંચપક્ષે વસ્તુનો ચોગઠો એવો રચ્યો કે ગુજરાતી નવલસાહિત્યક્ષેત્રને પ્રથમ વાર જ નાયક ઉપર સેક્સ્યુઅલ ઇનિશ્યટિવ લઈ મૃદુ પ્રેમાક્રમણ કરતી નાયિકા સાંપડી! આવી બોલ્ડ હિરોઈનની સામે તે ક્ષણે કોઈક કોલ્ડ હીરોને પરિપ્રેક્ષ્યમાં ગોઠવી વારતા વધારવાનું પ્રલોભન જતું કરવું એ સુભગ સંયમનું દૃષ્ટાંત રહેવાનું...

પરંતુ અહીં 'ખડકી'ના એરોટિક અંશની કલાકીય સાભિપ્રાયતા તથા કથાકીય સાધારતાને જોવાનો અને તેના દ્વારા નવલસ્વરૂપની સંભાવનાઓને ખીલવવામાં કશીક ધ્યાનાર્હ ગતિ સાધી શકાઈ છે કે નહિ તે તપાસવાનું રસપ્રદ બને.

વિષયલંપટતા, મુક્ત યૌનાચાર સંબંધે, દ સેડનું એક નિરીક્ષણ 'ખડકી'ના કિસ્સામાં પણ પ્રકાશક છે. 'The idea of crime is able always to ignite the senses and lead us to lubricity.'

'ખડકી'ના નાયક સોહનનો દાખલામાં એની અપરાધની નાની આવૃત્તિ સમી ગુનાહિત વૃત્તિ (ગિલ્ટ ફિલિંગ), એના યૌનાવેગ પ્રાકટ્ય પૂર્વે પણ એની સોબતમાં શરૂથી રહી હતી. નપુંસક સિંધીની અભુક્ત ઓરત 'દામ્યા' તો સોહનને

એતદ્-

પાછળથી ભેટી જવાની હતી પણ ત્યાર પહેલાં એ વડોદરામાં ભણતો ત્યારે એક સિન્ધીના કટલરી સ્ટોર્સમાંથી 'કન્ડોમ' ખરીદી ચૂક્યો હોય છે. જેની સાથે નાયકનો મનોભાવ આવો આલેખાયો છે : 'કન્ડોમ એટલે 'ગીલ્ટ ફીલ કરવાની કશી પ્રાઇવેટ લક્ઝરી.' (પૃ. ૯૦)

—ત્યારે કન્ડોમનો કશો ઉપયોગ લીધેલો નહીં છતાં અપરાધનો બારીક સંસ્કાર એક વૈયક્તિક વૈભવની જેમ સોહનમાં કહો કે સમગ્ર કથામાં – ઊછરતો જ રહ્યો છે...જે હીરાકાકાના પોતાના હાથે થયેલા આકસ્મિક મોત બાદ હેમ્લેટ-માત્રામાં મસમોટો થાય છે. તેથી કાંઈ આવું સરળ તારણ ના કઢાય કે ગુનાઈત મનોદશાના કારણે જ તે પારકાની પત્ની સાથે, પોતાની મૃત પત્નીની પથારીમાં પ્રેમક્રીડામાં પરોવાયો ! નવલકથા લેખક એક ચોક્કસ ઍન્ગલથી વાચકને આમ દોરી જાય તો એનું એવું વિઝન ફ્લેટ, સીધું સપાટિયું પુરવાર થાય. સર્જક બહુ બહુ તો પોતાના નિશ્ચિત દર્શનને પરિપુષ્ટ કરવા એનાં 'ફેડરલ' સમવાયી શસ્ત્રોને કામે લગાડતો રહે છે કુશળતાપૂર્વક; મતલબ કે ધ્યાન ખેંચ્યા કરવાની કટેવ પર સંયમની લગામ વડે.

બસ–સહવાસ બાદ સોહન વતનમાં ખડકી ખાતે ઊતરી દામિનીના કમનીય દેહ પર આરૂઢ થાત તો લેખકની સમીકરણિયા શૈલી ખુલ્લી ના પડી જાત ? સુકર થઈ પડત કહેવું, કે અપરાધભાવ શરીરરાગના અગ્નિને પ્રજ્વલિત કરીને રહ્યો !

ના, બાત કુછ ઔર હૈ. પરિસ્થિતિ એવી નિર્માઈ આપી કે નાયિકા જ ખડકીના સોહનખંડમાં પહેલ કરે છે ને કહે છે, 'સોહન, આઇ સિમ્પલી નીડ યુ.' નાયિકાની નિખાલસ મૃદુતામાં નાયક શું નિહાળે છે જાણો છો ? થોડી કરુણતા.'

દર્શક – ગોવર્ધનરામ – કે રઘુવીરમાં આ પછીનો 'સીન' તમને ક્યારેય જોવા મળે ? વાંચો–

...'એણે મારા હોઠ પર ભીનું ચુમ્બન ચોડી દીધું'...પછી વધારે ફાવે એ માટે એ લગભગ મારા પર ચડી ગઈ ને મારો ચહેરો એણે ઠેકઠેકાણેથી ભુખાળવા કોઈ જાનવરની જેમ ચૂમવા માંડયો.' (પૃ. ૪૩)

વાચકને જો ખબર ના હોય (અને આ ક્ષણે કૃતિમાં નાયકનેય ક્યાં છે ?) કે છતાં પતિએ તદ્દન પ્રેમભૂખી રહેલી, દેહપ્યાસી રખાયેલી સ્ત્રીનું આ વર્તન છે કે હતું – તો કેવુંક દેખાય ?

વારુ, નાયક ? શું એ તૂટી પડે છે વરુપેઠ પરકીયા પર ? ના અને હા.

'ના, એ રીતે કે સોહન દામિનીના આવા કામાચરણને તરત તન્મય થયા વિના, અલગ રહી દેહદશા, વસનસ્થિતિ આદિને નિરખી રહે છે. પોતાના મનોભાવને માપીને તે નોંધ લે છે: 'ધોળેલા ચૂનાની વાસવાળા અંધકારમાં એનો આખો દેહ મારી પાસેથી કશુંક તીવ્રતાપૂર્વક મેળવીને જ રહેવાનો છે એમ ત્યારે મને ચોક્કસ લાગેલું'...

અહીં ઊગેલા અંધકારની નોંધ અત્યારે જ લઈ રાખવી યોગ્ય.

થોમસ માને 'ડૉક્ટર ફૉસ્ટસ'માં ચીંધ્યું છે તેમ લગ્નવિધિ વખતે 'આ બે દેહો એક બનશે' શ્લોક નકામા અને નિરર્થક છે. કોલિન વિલ્સને આની કમેન્ટ લખી : Sex depends on the strangeness, the seperateness of the other 'flesh.' 'oneness' would be the destruction of the sexual impulse.

અકસ્માતમાં ગુમ થયેલી કે મરણને પામેલી પત્નીની પથારીમાં પ્રેમક્રીડાવૃત્ત થતા નાયકમાં પૂર્વ સંસ્કારસિદ્ધ ગિલ્ટ છે તો બીજી બાજુ આ સાવ અજાણી યુવતીનો અપરિચિતતાથી આમંત્રતો આકર્ષક 'અન્ય' દેહ છે...'સેપરેટનેસ ઑવ ધ અધર ફ્લેશ.'

અનુગામી સ્નેહસમાગમ પ્રસંગે પણ દામિનીને જ દોરી જતી દર્શાવી છે. આનું તાત્પર્ય એવી અપ્રતીતિજનકતામાં પરિણમતું નથી કે નાયક સોહન–સરસ્વતીચંદ્ર સદશ–પ્રેમક્રીડામાં પ્રવૃત્ત થવા ચાહતો જ નથી. હકીકતે તો તેય રાગ સંતપ્ત છે, સ્માર્ટ છે અને પછીના પ્રસંગોમાં તો ધૃષ્ટ કામોદ્ધત છે. આમ છતાં જે રીતિએ નવલકથાકારે એને નવાજ્યો છે એમાં નાયક સોહનનાં તાદાત્મ્યલીનતાં છતાં તટસ્થ ક્લિનિકલ ઑબ્ઝર્વેશન્સ એને સેનેટરી નેપકીનનાં અળગાં કાપડ જેવો પણ કળાવા દે.

પૃ. ૧૦૬–૧૦૭ પર આવતું બીજું સમાગમદશ્ય ઝીણું જોતાર, ઝીણવટથી વાચનાર માટે ઊંચા અજવાળેથી ઊંડા અંધારામાં પ્રવેશવાનું રસિક, રસપ્રદ નિમંત્રણ બને. દામિની નાયકને પલંગમાં દોરી જાય છે અને ઇચ્છુક નાયક નિયતિ દ્વારા દોરવાતો હોય એમ તણાય છે તે ભોગવાય છે તેનાં બે પાનાંમાં લગભગ છવાર આવતો અંધકાર ઉલ્લેખ સૂચક છે. શાથી?

અપરાધનો અને અંધકારનો સંબંધ અવિનાભાવી નહીં કે? નાયક કહે છે જ તો : 'મેં અંધકારનો પરદો ભપાક્ દઈને મારા પર પડતો જોયો'તો.'

દામિનીના દેહની કઠણ-પોચી માંસલતામાં 'સક્રિયપણે' હાલ્યા કરતી વેળાએ

પણ સોહન જાણે કે છૂટો રહી નોંધી શકે છે: 'અમે કશા બંધ અંધકારની ભીંસમાં હતાં.'

વળી નાયક પોતાના દેહને – એકાવયવને 'કઠણ પદાર્થ' તરીકે પણ અનુભવે છે. અંધ તમિસ્ર અને અચલ સ્થાણુસદૃશ સ્થિરતાની સ્થિતિના નાયક પૂરતા અનુભવમાં, ગતિ તો નાયિકાના ઊંચકાયેલા, ખાસ્સા અધ્ધર પહોળા થઈ ગયેલા બંને પગની ઉડાનથી જ ઉમેરાય છે. નાયકને બધું પ્રિય હોવા છતાં તે નિષ્ક્રિય પદાર્થવત્ વર્તે છે, માત્ર મનથી જ તે સર્જનાત્મક રીતે સક્રિય છે. ઉપમા ગતિસૂચક છે:

'—વાઈડ ઍપાર્ટ, મને એ કશા વિશાળ પક્ષીની પૂરેપૂરી ખૂલેલી પાંખો જેવા ઢીલા છતાં સતેજ લાગ્યા'તા.' (પૃ. ૧૦૭)

હવામાં ઉડ્ડયન પછીનું વર્ણન જળમાં તરવાની ઇમેજમાં ભળી જાય છે: મેં ધી...રે ધી...રે કરીને એ ઊંડા આકાશમાં તરવાનું ચાલુ કરેલું...

'ઓર્ગેઝમ'માં અલગ રહીને નાયક શા માટે મોડું કરતો હશે? કે મોડો પડીને વિલાસની ઉત્તેજનાને તીવ્ર કરવાના મિકેનિઝમને લેખક આડકતરી રીતે પ્રત્યક્ષ કરાવી રહેલા છે? આમ આખું સંકુલ આપણી ઇસ્થેટિક સેન્સિબિલિટીને તેમજ એથિકલ સેન્સને તોષીને અકલેશની ભૂમિકા દૃઢ કરે છે.

સ્થિત અંધકારમાંથી અવકાશમાં તથા જળમાં ગતિ-તરણ બાદ પુનઃ પાછા 'સિસકારા', 'શબ્દોનાં છોતરાં'ને લેખકે 'અંધકારના બુદ્બુદ્ની જેમ, અંધકારમાં જ સરતા હતા'...એમ વર્ણવ્યા છે.

અને કોઈ પણ સોહને ક્યારેક સરસ્વતીચંદ્ર (કે ચન્દ્રકાન્ત?) પણ બનવાનું આવે જ છે. નવલકથાના લૂઝ, શિથિલ સ્વરૂપમાં અનંતી શક્યતાઓને અવકાશ રહે.

અંધારામાં જ સમાગમ તુષ્ટ સોહન વિમાસે છે: 'આ જ પલંગમાં એક કાળે સીમા હતી, આજે, અત્યારે, કશા વીગતવાર પરિચય વિનાની એક અજાણી યુવતી સૂતી છે. મેં એને કશા હિચકિચાટ વિના અહીં આજની રાતે પણ ભોગવી. કેવું કહેવાય?—અંધકારમાં આવા વિચારો મને તીવ્રતાથી ભોંકાવા લાગ્યા...સભર સહશયનો પછી સીમાને કેમ ન ઓળખી શક્યો?...સીમા મૃત્યુ પામી...જાણે સરસ મજાના દર્પણ પર કોઈએ પથરો માર્યો!' (પૃ. ૧૦૮)

અહીં જ ઉપર્યુક્ત રીતિએ અવમૃત, પ્રિય પત્ની સીમાની શરસદૃશ વાણી સોહનની ચેતનાને ખળભળાવતી વહી છે: 'હવે શું સમજવાનું બાકી છે! સમજ્યા કરજે તારી ડિબૉચરિ એકલો બેઠો બેઠો – હું તો આ ચાલી.'

પ્રસ્તુત પ્રકરણના અંતે નાયકની સાથે પ્રત્યેક ભાવક પણ સંમત થઈ જાય કે સોહનનું અધઃપતન થયું છે અને પોતે 'દામિની નામના અંધારા કૂવામાં ઊતર્યો' છે.

આગળ કથા વિકાસમાં પરંપરિત રીતે જ સોહનની કોન્ફ્લિક્ટ સાથેનો સઘન શતમુખ વિનિપાત (ફૉલ) નિરૂપાયેલો જણાશે પણ ખરેખર પ્રક્રિયાની જટિલતા એવી વિધિપૂર્વક નિર્મિત થઈ શકી છે કે જેમાં નાયક સોહનના સીમાવિરહ ઉપરાંતની દામિની પરત્વે નિર્ભેળ પ્રીતિનો ફાળો ઓછો નથી.

માટે તો – ત્રીજા સમાગમકાળનું નેરેશન પોએટિક અને સેન્સ્યુઅસ પણ બની આવેલું છે: અંધકાર અહીં ખૂશ્બૂ ઝરતો આલેખાયો છે કવિકૃલમે: 'પછી સર્વત્ર અંધકાર જ અંધકાર હતો. પછી દામિની મને કાળાશમાં પૂરું ખીલેલા કોઈ વિશાળ લાલ પુષ્પ જેવી લાગી હતી...હું આખો સુગન્ધ સુગન્ધથી ખરડાઈ ગયેલો. એ પણ જેવાં ત્યાં મનવાંછિત રંજાડ પામી હતી.'

નાયકનું આ માત્ર પોએટિક પ્રોજેક્શન ના રહેતાં ભાવકને પણ નિર્વ્યાજ સ્નેહસુરભિથી સુવાસિત કરવાની નવલકથાકારની શક્તિ સિદ્ધ કરે છે:

પ્રકરણ ૧૯ પર આવતું સ્વપ્નીલાં...ખું પડવાથી થોડુંક ફિલ્મી ઈલમવાળું જ વરતાશે પણ ત્યાંયે 'પલંગ પર સાવ જ, નિર્વસ્ત્ર યુવતી' પાસે જતાં નાયકને નિહાળવા મળે છે: ક્ષણાર્ધ એનો ચહેરો મને સીમા જેવો લાગ્યો હતો ને હું દામિની, મારી પથારીમાં સડાક દઈને બેઠો થઈ ગયેલો! (પૃ. ૧૫૪).

નથી ધારતો હું – ઘમેજ ટ્રાન્સફરન્સનો સ્વપ્નશૈલીમાં આવો સૂચક વિનિયોગ અન્ય કોઈ ગુજરાતી નવલકથામાં થયો હોય તો!

પ્રકરણ ૨૫, સુમનના–સોહનના પ્રસંબ દુઃસ્વપ્નગ્રામને ગોવર્ધનરામનું મજાકે ચઢી કલ્યાણગ્રામ કથવાનું પ્રલોભન થાય. પાનેતર પહેરેલી, કુમકુમની સુવાસવાળી કોમળ હથેળીવાળી અજ્ઞાત (એક્ઝોટિક) યુવતીનો ઘૂંઘટ સોહને સહસા ખસેડતાં જ તેને દામ્પાનો ચહેરો જોવા મળે છે. નાયક ઝૂણી મરી જાગી જતાં—

'જાગીને જોયું તો હું મારી પથારીમાં હતો, મારી ચોપાસ મલાડ સળવળતું'તું ને મુંબઈ ઊંઘતું'તું...' (પૃ. ૨૨૧)

સુમન શાહે આમમ સઘ અંધકાર 'ખડકી'માં ખીલવ્યો છે, અંધારામાં અપરાધનું 'રેડ રોઝ ઝબકાવ્યું' છે ને દામિનીના સોહનનિષ્ઠ સ્નેહનું સુમન

પણ ખીલવી દેખાડ્યું છે. 'નક્કર 'કથા'ની ભોંયનો ઘટનાપરક આધાર ખોયા વિના વિશિષ્ટ 'નાયકની 'અસ્તિત્વગત પરસ્પર વિરોધી ધ્રુવમાં વિકસતી કરુણ સંકુલતાને સાક્ષાત્ 'કરાવતા.

આ પ્રથમ સફળ પ્રયાસમાં ભવિષ્યની પોએટિક નવલનાં સબળ ઇંગિતો મહેકી રહ્યાં છે...

રાધેશ્યામ શર્મા

રૂપાલ, ૨૯ મે ૧૯૮૮

પવનની વ્યાસપીઠ

(લે. અનિલ જોશી, રન્નાદે પ્રકાશન, અમદાવાદ. મૂલ્ય રૂા. ૨૩–૫૦)

ડાહ્યા માણસોએ ગદ્યને કવિ માટે નિકષરૂપ – કસોટી કરનારું – કહ્યું છે. તેમ છતાં કવિઓ અવકાશ અથવા અવસર માટે કવિતાની કેડી વળોટી ગદ્યના શોભામણા રાજમાર્ગ પર મોર્નિંગ વૉક માટે નીકળી પડતા હોય છે.

ક્યારેક એમાંથી 'જનાન્તિકે' પ્રાપ્ત થાય છે તો ક્યારેક વળી 'પવનની વ્યાસપીઠ.'

કવિ તરીકે જાણીતા શ્રી અનિલ જોશીના તાજેતરમાં પ્રસિદ્ધ થયેલા લલિત નિબંધોના પુસ્તકનું શીર્ષક છે – 'પવનની વ્યાસપીઠ.'

'આજે હું તમારી સાથે ધૂળ જેવી વાત કરીશ.'

'પવનની વ્યાસપીઠ' નિબન્ધની આ પ્રથમ પંક્તિ છે.

એ પછી ચબૂતરાની ઝીણી ધૂળ પર પડેલા પંખી-પગલાંની ભાત, અરીસા પર પથરાયેલી ધૂળમાં લખેલું નામ, બાળપણમાં ચાખેલી ધૂળનો સ્વાદ, પહેલ-વાર કા વરસાદના સ્પર્શે ધૂળમાંથી ફોરતી સોડમ – કવિનાં ધૂળ સાથેનાં સ્મૃતિ – સાહચર્યોનાં પડો ઉખેળાતાં જાય અને આપણા મનમાં 'ધૂળ જેવી વાત'-નો સમૂળગો અર્થ બદલાવા માંડે. ત્યાં અચાનક લેખકને શું સૂઝી આવે કે સ્મૃતિ-સફરમાંથી એકદમ સપાટી પર આવી જઈને ધૂળ વિશેનાં ચબરાકિયાં વિધાનો ખોબલે ખોબલે વેરતા જાય આપણી ઉપર અને આપણે હારીથાકીને 'ધૂળ જેવી વાત'ના રૂઢ અર્થ પાસે આવીને અટકી જવું પડે.

વિચારોનો સ્વૈરવિહાર આ પ્રકારના નિબંધનું લક્ષણ ગણાય. પણ પતંગિયાની પાંખે વિહરતા ભાવક મનને કશા જ કારણ વિના બીજી ક્ષણે તમે ઊંટની પીઠ પર ચઢાવી દો – એ પ્રકારનો સ્વૈરવિહાર તો કઈ રીતે આનંદપ્રદ રહે?

ધૂળની મસૃણતા, ધૂળનો સુગંધ, ધૂળમાં ફરેલી આંગળીઓમાંથી આકારિત થયેલી આત્મીયતા અથવા આત્મરતિ, બાળપણની સાથે વિસરાઈ ગયેલો ધૂળનો સ્વાદ – આવી સરસ ઇન્દ્રિયસંવેદ્ય સ્મૃતિલીલાની વચ્ચે એકાએક જ અવાજ બદલીને કોઈક બોલવા માડે છે –

- ધૂળ જ્યારે નિયમબદ્ધ થાય છે ત્યારે માટલું બની જાય છે. આપણા પાણિયારા પર પડેલું માટલું એ ધૂળની શિસ્ત છે, એકતા છે.
- ધૂળ તે કચરો નથી પણ ધૂળ તે ધૂળ છે. આપણે સંજવારી કાઢતી વખતે ધૂળને કચરો કહેવાની ભૂલ કરી દઈએ છીએ પણ કચરો તે માનવ સર્જિત છે. અને ધૂળ તે સનાતની હયાતી છે.
- એક દિવસ ધૂળ આપણી ધૂળ કાઢી નાંખશે.

ભીમસેન જોષી કે કિશોરી આમોનકરને તન્મય થઈને સાંભળા રહ્યા હોઈએ ત્યાં કોઈ મુગ્ધ અને વાચાળ ઉદ્‌ઘોષક સસ્તા સેન્ટ જેવી ભાષામાં બોલવાનું શરૂ કરી દે – એ જ પ્રકારની અકળાવનારી સ્થિતિ સર્જે છે, લેખકનો લલિત નિબંધોમાં આવાં લોકભોગ્ય અથવા વિદ્યાર્થીભોગ્ય સુવાક્યો સેરવી દેવાનો મોહ. અનિલ જોશી અનિલ જોશી છે, ગુણવંત શાહ કે દોલતભાઈ દેસાઈની સાથે શા માટે એમણે સ્પર્ધા કરવી જોઈએ?

*

૨૫ નિબંધોમાં થોડાક ઋતુવિષયક છે. (ક્રમાંક ૨, ૪, ૧૭, ૨૪) એમાં 'ફળિયું બિસ્મિલ્લાખાં બની જાય' શીર્ષકવાળો, ૨૪મો નિબંધ ઉનાળાની મોસમમાં આવતા લગ્નગાળાનાં સંસ્મરણોથી જ નહીં, સંવેદનની સહજતા અને તેની સાથે સુમેળ સાધતા ભાષાપોતને કારણે પણ સમૃદ્ધ બન્યો છે.

નિબંધના આરંભથી જ લેખકના વ્યક્તિત્વની મ્હેક અનુભવાય છે.

'ગુલમહોર એ ઉનાળાની મોસમનું સરનામું છે. એ વૃક્ષો હવે થોડાંક બોલકાં થયાં છે. ગુલમહોરની ઝીણી ઝીણી પાંદડીઓને જીભ આવી છે. હવે થોડા દિવસોમાં પ્રકૃતિને આંગણે લગનગાળો આવ્યો હોય એમ ગુલમહોરનાં વૃક્ષો લાલચટક ઘરચોળાં પહેરીને સૂરજની જાનમાં જવા તૈયાર થઈ જશે. ગામડાના ધૂળિયા રસ્તાઓ પણ ઘૂઘરિયાળા થઈ જશે. કંકોતરી લખવાની વેળાએ ડેલીઓને પગ આવશે અને મેડીઓ કબૂતરની જેમ ઊડી જતી દેખાશે.'

આવી ગુલમહોરી મોસમમાં કવિના હાથમાં આવી ચડેલી એક વર્ષો જૂની કંકોતરી કવિના ચિત્તમાં અતીતનાં કેટલાં બધાં દૃશ્યોને સજીવન કરી જાય છે!

અને સ્મૃતિઓમાં ખોવાઈ ગયેલા સર્જકની ભાષા-શૈલી પણ એ સ્થળ-સમયના વાઘા કેટલી સહજતાથી ધારણ કરી લે છે ! – 'એ દિવસોમાં અમારી શેરીમાં કોઈની ડેલીએ લગ્ન લેવાયાં હોય ત્યારે ખખડધજ ડેલી રાતોરાત તોરણવંતી બની જાય... ફળિયામાં માંડવો નંખાય. બૂંગણનું છાપરું રચાય. ડેલીના એક ખૂણે મગબાફણાના ખડકલા થાય... ફળિયામાં ચૂલ્ય ગળાય. ચૂલ્ય ઉપર કંટેવાળ કરેલા મોટા ટોપ ચડાવાય. ચૂલ્યમાં નાખેલા મગબાફણાના ધુમાડાથી ફળિયું ભરાઈ જાય. મોટા ટોપમાં ઊકળતી દાળની સોડમ એવી વછૂટે કે કબજિયાતનો દરદી પણ ખાઉધરો વાઘ બની જાય.

પરંતુ અતીતમાંથી વર્તમાનની સપાટી પર આવતાં જ લેખકની વાણીમાંથી સ્વાભાવિકતાની સોડમ ઘટતી જાય છે. કવિ પોતાની જ એક કાવ્યપંક્તિની પેરડી કરે છે – 'કેસરિયાળો સાફો ધરનું તળિયું લઈને ચાલે.' 'બુફે ડિનરો રાહત છાવણીમાં અપાતા ભોજન જેવા લાગે છે'માંના વ્યંગ કરતાં યે વિશેષ હૃદ્ય તો નિબંધને અંતે મૂકેલી સુંદરમ્‌ની કાવ્યપંક્તિ છે. – 'આજે કોઈ સુંદરમ્‌ની કાવ્યપંક્તિ મુજબ એમ નથી કહેતું કે, 'મૈં તો પલ પલ બ્યાહ રહી.' આપણા સમયના લગ્નસમારંભો અને લગ્નસંબંધોમાંની કૃતકતા અને ક્ષણભંગુરતાને કેવી સહજ રીતે વ્યંજિત કરવામાં આવી છે. કાવ્યની જેમ લલિતનિબંધને પણ લાઘવ – ઓછા શબ્દોમાં ઘણું બધું વ્યંજિત કરવાની કળા – શોભા અને સફળતા અપાવે છે.

ઋતુવિષયક બીજાં કેટલાક નિબંધોના આરંભ આકર્ષક છે. જેમકે–

- પંખો ચાલુ કરીએ કે તરત ઓરડામાં પુરાયેલી હવા હલબલે. ચકલીનાં થોડાંક પીંછા ઊડે. બારીના પરદા ફરફરે. (૨. પંખો એ હવાનું ઘર છે.)
- 'પાંદડાં ખરી પડશે તો મારું શું થશે ? એવો વિચાર વૃક્ષને ક્યારે યે આવતો નથી. એ તો જેવી પાનખર બેસે કે તરત જ ફૂંક મારીને પોતાના વૈભવને વિખેરી નાંખે છે. (૫. બાલમુકુંદનું સ્લીપિંગ રિઝર્વેશન) પરંતુ સમગ્ર રચનામાં ભાષા-શૈલીની કે સંવેદનની સમતુલા જળવાઈ નથી. 'શ્રાવણની છત્રી...' અને 'હૃદયની હૂંફ...' રચનાઓ પણ લેખકના સર્જક સ્પર્શના અભાવે સામાન્ય નોંધ જેવી બની રહી છે.

છેલ્લો નિબંધ 'ગ્રીષ્મમાં મકરંદનું ફળિયું' આ સંગ્રહમાંની અનિલની શ્રેષ્ઠ રચના છે. એમાં મકરંદના અલગારી, વિરાગી વ્યક્તિત્વની સૌરભ તો પમાય છે જ, સાથે લેખકની છબી પણ ઊપસતી જાય છે. અને ગ્રીષ્મની બપોરનો સન્નાટો પણ ઓછો આસ્વાદ્ય નથી. –

'ગુલમહોરનું વેકેશન પૂરું થઈ ગયું છે. તરબૂચ જેવડું માથું લઈને ઉનાળો રખડું પવનની જેમ ધૂળ ઉડાડતો શેરીમાં આંટાફેરા રહ્યો છે. બપોરની વેળાનો સન્નાટો એવો છવાઈ ગયો છે કે ઊડતી માખીની પાંખનો ફડફડાટ તમે ટેઈપ કરી શકો...'

'ફળિયું બિસ્મીલ્લાખાંમાં બની જાય' કરતાં પણ નિબંધકાર અનિલનું ગદ્ય અહીં વિશેષ સ્વાભાવિકતા અને રોચકતા ધારણ કરે છે.– 'એક ઉનાળાની બપોરે કવિ ક્યાંકથી તાવડીવાજું ઉપાડી લાવ્યા. હું હજી ફળિયામાં પગ મૂકું એ પહેલાં જ કવિએ ટહુકો કર્યો કે, 'આજની બપોર તાવડીવાજું ઘુમેડ ઘુમેડ કરવું છે'– એ પ્રસંગ જુઓ અથવા તો 'મકરંદના ફળિયે કિસનસિંહ ચાવડા આવે ત્યારે ફળિયું હિમાલય બની જતું. કોઈ વાર સ્વામી આનંદ સાથે એ ફળિયું વાતે વળગ્યું હોય તો કોઈવાર ઉમાશંકર ઓચિંતા આવી ચડીને ફળિયાને ભરી દેતા...' એ પેરેગ્રાફ જુઓ.

'વ્યક્તિ-વિશેષનાં જીવન્ત સ્મરણોથી ભર્યો ભર્યો આવો નિબંધ આપનાર અનિલ 'પ્રેમના અઢી અક્ષર...', 'આપણે કલમને ખોળે...', 'પ્રેમ ગાળ બની જાય ત્યારે', 'સંવેદનને રાખડી કોણ બાંધશે?' અને 'મને શું ખરીદશો?...' જેવા સામાન્ય નિબંધો શી રીતે અને શા માટે ઘસડતા હશે? લાગે છે કે ૨૦મા નિબંધમાં લેખકે ભાષાને બેફામ રીતે વાપરતા લેખકો સામે વ્યક્ત કરેલો પ્રકોપ અત્યંત વાજબી છે. અનિલ જોશીએ કહ્યું છે– 'આપણે જે ભાષા બોલીએ છીએ તે ભાષા છેલ્લા એકાદ બે દાયકાથી જુઠ્ઠી અને લબાડ ભાષા બની ગઈ છે.' આ જ રચનામાં આજનો કવિ જાણીતા શાયરોની કાવ્યપંક્તિઓ ગોખી ગોખીને ટોળાનું મનોરંજન કરતો થઈ ગયો છે.' એમ નોંધ્યા પછી લેખક પોતે તરત જ મકરંદ દવેનું એક ક્વોટેશન–ઉદ્ધરણ–ટાંકે છે.

*

- 'રસ્તા ઉપર તડકો એટલો બધો ઉગ્ર બનશે કે છાંયડાઓને પણ તરસ લાગશે.' (૬. હારી જવાની મઝા, ૨૩)
- 'સાંજની ઉદાસી, બારીના પર્દા હડસેલીને, મારા ઘરમાં પ્રવેશે છે ત્યારે મારી હયાતી વધારે ક્ષણભંગુર લાગવા માંડે છે.' (૨૨. લોહીની સગાઈ– કેવળ કૃષ્ણ સાથે, ૯૮) અને
- 'મને વારંવાર એવું થયા કરે છે કે જેની ડાળીમાં એકે પાંદડું ન હોય એવા વૃક્ષ ઉપર પવન ઊડી આવે તો યે એ વૃક્ષને પોતાના પર કશુંક ઊગી રહ્યાનો આભાસ થાય.'

અંતર્દ

આવાં કવિતાગંધી સંવેદનોથી, ભાષાવૈભવથી ગદ્યને મ્હેકાવનાર લેખક પાસેથી—

- પરિપકવતા તે આત્માનો ડાયાબિટીસ છે.
- કાચી કેરીને પકાવવા માટે જેમ ઘાસની જરૂર પડે છે તેમ માણસને પકાવવા માટે સંસારનું ઘાસ અનિવાર્ય છે.
- પરાજય એ પાણીપૂરીનો આહાર નથી પણ પૌષ્ટિક આહાર છે.
- કાગડાઓ સુંદર પંખીની હરીફાઈ કરવા બ્યુટીપાર્લરમાં જતા નથી.
- આંસુ કોઈ દિવસ ચશ્માં પહેરીને નથી આવતાં.
- તર એ દૂધની ચામડી છે અને પરપોટા એ પાણીની ખાલી જગ્યા છે.
- વાંસળીના કાણા એ વાંસે કરેલી ભૂલોનું પ્રદર્શન છે.

–જેવાં સસ્તાં અને ભડકરંગી સ્ટીકરો પણ મળે છે. લેખકની સર્જકતાનો આ સ્વાભાવિક આવિષ્કાર હશે કે આવી વાનગીનો એક મોટો ગ્રાહકવર્ગ છે તેને ધ્યાનમાં રાખી આમ કરવું પડ્યું હશે? સમજાતું નથી.

*

લેખકની સામાજિક જાગરુકતા કેટલાક નિબંધોમાં સરસ રીતે વણાતી આવી છે તો ક્યાંક બોલકી બની ગઈ છે.

અગિયારમા નિબંધમાં, ગરીબીને કારણે ભણતર અધૂરું મૂકી મંદિરના દરવાજે બૂટચપ્પલ સાચવવાની કામગીરીમાં જોડાઈ જનાર બાળપણના સહાધ્યાયી ધૂડાનું સ્મરણ સંવેદ્ય બન્યું છે. ચોથા નિબંધમાં મુંબઈની બિસ્માર ઝૂંપડપટ્ટીઓમાં કચરાના ઢગલામાંથી પોષણ મેળવતાં બાળકોને જોઈ લેખક આ દુર્ભાગી બાળકોને હૃદયની હૂંફ આપવા ચિંતન કરે છે.

'પવનની વ્યાસપીઠ'માંની ૨૫ રચનાઓમાંથી સાદ્યન્ત સંતર્પક રચનાઓ ઘણી ઓછી છે આકર્ષક રીતે ઉપાડેલો લલિત નિબંધનો રથ થોડે દૂર જતાં જ અટવાઈ જતો હોય, કાદવાસ્થલીમાં કળી જતો હોય એવો અનુભવ ઘણી રચનાઓ કરાવે છે. વાત બરાબર જામતી નથી, ગોઠવાતી નથી એની પ્રતીતિ –લેખકને વારંવાર વાપરવા પડેલાં 'અહીં હું એ કહેવા માંગું છું કે–,' 'અહીં સમજ્યાની વાત એ છે કે–,' 'અહીં મુદ્દો એ સમજવાનો છે કે–,' 'અહીં મારો કહેવાનો મુદ્દો એ છે કે–' જેવાં સહાયરૂપ શબ્દસમૂહોથી થાય છે.

આ સંગ્રહથી આપણા લલિતનિબંધ સાહિત્યમાં કશો નોંધપાત્ર ઉમેરો થયો હોય એમ લાગતું નથી.

પુરુરાજ જોષી

મધ્યકાલીન મિલ્યૂમાં અર્વાચીનતા

(• 'તુણ્ડિલતુણ્ડિકા', લેખક : વિનોદ જોશી, પ્રકાશક : પાર્શ્વ પ્રકાશન, રિલીફ રોડ, અમદાવાદ-૧. પ્રથમ આવૃત્તિ ૧૯૮૭ પૃ. ૭૨, કિંમત, રૂા. ૧૫/-.)

'પદ્યવાર્તા' લખવા અધુનાતન સર્જક જાય એટલે એણે પરંપરાનો સપ્રેમ, સાદર (વંદું શામળ ભટ્ટને...) સ્વીકાર તો કર્યો પણ એનો અર્થ એવો તો ના હોય કે તેણે પરંપરાનો કાનામાતરમીંડા સાથે સત્કાર કીધો. નિજી સર્જનાત્મક સ્વપ્નને આવિષ્કારવા પૂર્વ રૂઢિ, ભાષા, શૈલી, ઢાંચાનો ઉત્તમ ઉપયોગ કેમ લેવો એમાં આજના લેખકનો વિશેષ પ્રગટવાની શક્યતા ખરી. જૂના પડેલા માધ્યમની સંભાવના વધારવા, વિકસાવવા પણ સાચો સર્જક શબ્દ-લીલા કરતો હોય.

'તુણ્ડિલતુણ્ડિકા'માં વિનોદ જોશીએ ગુજરાતી મધ્યકાલીન પદ્યવાર્તાનો પ્રકાર આધાર જોગ લઈ કામ કાઢ્યું નથી, મધ્યકાળના વારતાગત સામાજિક પરિવેશનો વિનિયોગપણ કરી જોયો છે. વિનોદ જોશીના આદિ કથક, આદિ કવિ શામળ ભટ્ટજી છે શામળના શીતળ તરુવર નીચે 'નવતર બોલી' બોલવાનો લેખકનો અભિક્રમ છે.

આરંભે સરસ્વતી પૂજન, સ્તુતિ, પ્રસાદ, પૂર્ણાહુતિએ આરતી અને વચમાં પ્રશ્નોત્તરી, આડકથાના મધ્યકાળી માળખા અને મહોરામાંથી વિનોદે, વિનોદ કરતાં કરતાં જ પોતાની આધુનિકતાનો ચહેરો પ્રકાશિત કરવાની પ્રવિધિ આચરવાની હતી.

ભટ્ટ શામળ સ્વમુખે કથા-વારતા કહેતા. તત્કાલીન ચાલ તથા જેવી તહેજીબ. વિનોદે અહીં શામળને છોડી દીધા, શામળ વારતા કહેતા રહ્યા, કથા માંડતા રહ્યા અને વિનોદે શામળની, કહો કે સ્વયંની કથકગાદી પર પદ્યવાર્તા કહેવા નવ્ય કવિને ઠકાડી દીધો. આ જુક્તિ આશંસાની અધિકારી કરવાને ઠેકાણે 'વાર્તા

કહેતાં નથી ફાવ્યું" એવો આરોપ ચોંટાડવાના બહાનાની લાકડી લેખે સમકાલીન વિવેચકો વાપરશે એવી લેખકની ભીતિ સાચી પાડવાનો આ અવસર નહોતો. નથી. હા, સ્વતંત્ર રીતે જ કહી, દેખાડવું પડે કે વાર્તાકથન ફાવ્યું નથી, અને (કદાચ તેથીય તે) કથાવારતાને બદલે કવિતારસ પ્રસવ્યો છે.

તુણ્ડિલ–તુણ્ડિકા, સૂબો–તુણ્ડિકા, નરપુંગવ–તુણ્ડિકા જેવાં ત્રિયુગ્મના પ્રગાઢ મિલનાનુરાગની અને બિછડતાં વિરહાનલની મુખ્યગૌણ કથાઓમાં મુખ્યત્વે કામક્રીડાપ્રાપ્ત દેહસુખનું મહિમ્ન મંડાયું છે. આત્મા-પરમાત્મા, અશરીરી સ્નેહ, દેહાતીત મોક્ષ, નીતિબીતિની ભીતિને અહીં કેવળ વ્યવધાન માની નકારવામાં આવેલ છે. સુતમાતાના સંભોગશૃંગારની સરહદને સ્પર્શવામાં પણ મણા રાખી નથી એ છે આ પદ્યવાર્તાની તમીજ !

યાદ રાખીએ કે સંસ્કૃત પ્રાકૃતના વિશાલ પુરાતત્ત્વખાતાનાં જર્જર કબાટોમાંથી આવી કબીલાકથાઓના અસ્થિપિંજર હજુયે મળે છે ને મળ્યાં કરવાનાં. 'ઇન્સેસ્ટ' અવૈધ સંબંધોના નાદર નમૂના પુરાણની પોથીઓમાંથી પણ પ્રવહેલા છે ને અધુનાતનની બેઠક નીચે તેનો રેલો દોડી આવી શકે છે: નિરૂપણમાં જ લેખકનો કીમિયો કારગત નીવડ્યો છે કે નહિ તે તપાસનો વિષય બને.

મધ્યકાલીન માધ્યમનો કસ અદ્યતન રીતિવિધિથી કાઢવાની ખુલ્લી દાનત સાથે શામળની સાથોસાથ પોતાનો પણ ઉચ્છેદ કરી કાઢી, નવ્ય કવિને પ્રતિષ્ઠિત કરી, તુ-તુને વસ્તુલક્ષી મોડ આપવાની મથામણ વિનોદે કરી જોઈ છે. સૌરાષ્ટ્રની લોકકથાઓના શુદ્ધ સ્પર્શવાળી નવ્યકવિની ભાવસૃષ્ટિ વિલક્ષણ સંકર (હાયબ્રીડ) વતી એટલા માટે દીસે છે કે એમાં લેખકે વિનોદ-વ્યંગ્યના સંભારસંયુક્ત ટીકાટિપ્પણીઓ, વાર્તાસૂચિઓ સર-સ, સમાવી આપી છે. રામલીલા, ભવાઈ જેવા વેશોની ભજવણી વેળાના ચાલુ ઑડિયન્સ યુવાવૃદ્ધ–કુંવારકાડોશી, સરપંચ, દારૂડિયા ઉપરાંત વિવેચકોને અને એમાંય તે એક 'ટોપીવાળા'ને લેખકે ખાસ 'લીધા' છે! નાટકના સ્વરૂપાંતર્ગત પાત્રોના સંવાદની આજુબાજુ, ઉપરતળે નાટકના લેખકની ટિપ્પણનોંધની પેઠે અહીં નવ્ય કવિના પદ્યવાર્તાનાં વિરામોના આરંભે ને અંતે લેખકની ટીકા, નોંધ કે સૂચિનું મધ્યકાળની પદ્યવાર્તાથી તદ્દન વિભિન્ન એટલું મહત્ત્વ અલ્પ નથી.

જો નવ્ય કવિના સ્થાને વારતા કહેતો લેખક ખુદ હોત તો આવા વ્યંગ્ય-વિનોદનું વિશિષ્ટ પરિમાણ કૃતિને ક્યાંથી પ્રાપ્ત થાત ? ટ્રૅક્ટર સાથે, મશીનમની સંગાથે જોતરાયેલા જડથી બળદ જેવો સરપંચ કાવ્યના ઓજસ ગુણથી અસ્પૃષ્ટ છે પણ ફંડફાળાની બચકીમાં ભાગ માગ્યા વગર કવિ – અને તેય નવ્ય કવિનું બાવડું સાહે છે અંતે, તે વાર્તાવસ્તુને સુજ્ઞ વિવેચકમિત્રોએ સિનિકલી

વિસારી દેવા જેવી નથી. વિવેચક-સભાનતા 'વિનોદનો દોષ બનવાનો સંયોગ, કોઈક 'ટોપી' (વાદ)ધારક વિવેચકના વારંવાર છતા થતા ઉલ્લેખોથી ઊભો થાય અવશ્ય, પરંતુ તેથી આગળ વધીને વસ્તુનું વિકસન કલ્પી લેવાથી પદ્યવાર્તાકારની વેધક ટિખળવૃત્તિ, સમંસંભરી મજાક ને હાસ્યેન્દ્રિય-પ્રત્યય જેવાં ગુણોની અક્ષમ્ય ઉપેક્ષા સેવાશે. આને સુમન જેવો સંસિદ્ધ આમુખલેખક 'ભદ્દું બાકોરું' કહે છે એને સ્થાને, સાહિત્યના મસમોટા તંબૂના આ 'બાકોરા'માંથી વિવેચનના સર્કસમાં કેવી જાતભાતની વાદગ્રસ્ત ચેષ્ટાઓથી કાવ્યકથા કૃતિઓનાં સિગ્નીફાઈડ, ફ્રસાઈલ અર્થઘટનની મુદ્રાઓનાં અંગો અત્રતત્ર ક્ષેપાય છે તેવા દૃશ્યની નોંધ લઈ શકાએ. 'ટોપી' ધારકને લેખકના ઓબ્સેશનનું મોર્બિડ પ્રતીક ગણી ગતિ, ના કરીએ તો લેખકનો ચેપ આસ્વાદકનેય અડી, આભડી પાડે. પૃથક્વર્ગી પ્રેક્ષક પેશાબ કરવા ઊભો થાય, દારૂડિયો 'હાય, મર જાઉં' લલકારે, ડોશી છીંકણીને ચૂંટલીમાં લે, 'વન્સમોર' ઝિલાય એ જ રંગમાં 'ઈડિપસ કોમ્પ્લેક્સ', હેમ્લેટ કે 'સાર્ત્ર'ના અલ્પસમજવાળી વિવેચકીય ટકોરોને માણવામાં જરૂરી વસ્તુલક્ષિતા જળવાશે.

બ. ક. ઠા. દીધી શીખ લેખકે યાદ રાખી છે ('ના હો નીચું નિશાં કદી') એટલું પૂરતું નથી ! સાથે પદ્યવાર્તારસિકે એ પણ સ્મરણમાં રાખવાનું છે કે 'જે આવે તે જવું વહી' એ ભારતી આદેશને નવ્ય કવિ લેખકે શિરોધાર્ય લેખ્યો છે. પ્રસ્તુત આશિષ-આદેશ 'ફ્રી અસોસિએશન'ની ટેક્નિક સાથે કન્વિનિઅન્ટ કન્ડિશનિંગ સાધી લેવા માટે રમતો મેલાયો છે. સ્વભાવતઃ વાર્તાપક્ષે નિરૂપણ સામર્થ્ય અલ્પ, ક્ષીણ શુક (દા. ત. પૃ. ૪૧ પરનો 'સ્ટ્રોક') સંભવે. કથાકાર કાવ્યના, દોહરાના ઉન્મુક્ત જુવાળમાં ભલે સુંદર સુષ્ઠુ સંઘેડાઉતાર લીટીઓ પછી લીટીઓ સર્જતો જાય ને સરવાળે વાર્તા વિસારે પડી વિલાતી જાય. સર્જનાત્મક પ્રક્રિયા આવી સિમલ્ટેનિઅસ, યુગપત્ મુદ્રા ધારણ કરી લે છે અહીં. દોહરાભંગિમા, માત્રામેળ, આંતરપ્રાસ, યમકસાંકળી પ્રકારની 'આટી' આદિ માધ્યમનૈપુણ્ય લેખકના ગુણપક્ષે ખડી લેખિનીએ, ખડેપગે પડખે રહે પણ મધ્યકાલીન લોકકથાની નાયકનાયિકાનાં સમાગમ-વિજોગના રૂઢ વસ્તુસમેત વાર્તાનો અશ્વ આંગણે જ હેષાનાદ કર્યા કરે તો શું સાંપડે છે અહીં ? કવિ વિનોદ જોશીનું કલ્પના-ઉડ્ડયન, અને વિનોદવિશિષ્ટ, પ્રકર્ષક બાનીનો પદબંધ.

વિગલિત વેધાન્તર હુઓ
નખશિખ દેહાનંદ,

એતદ્

પ્રગટ્યા દેશી છંદ
લેખણ લઈ તૂટી પડચા.

કહેવું જ પડશે, વિનોદને કવિતાની 'કમળકૂંચી' સાંપડી છે. ("કુંજડી સૂતી સોનાની ડોક પાથરી, રેશમી ટહુકાની ઓઢી રજાઈ') માતા પુત્રના અવૈધ નિષેધ સંબંધે સહજ પંક્તિઓ આમ ઊતરી છે :

બીચ ન આયા નાતારિસ્તા
દેહ થયો સળવળ આહિસ્તા
કોઈ કશો પ્રતિકાર ન કીધો
માંસલ ધડકનનો મધ પીધો

એટલી જ સહજતાથી 'ઊંડા જળમાં ગઈ તણાઈ / ગયું રેશમી ફૂલ તણાઈ!' જેવું ગતિશીલ કલ્પન પણ ઉપન્યું છે: સાથે જ—

વિવશ કાય નિર્લજ્જ નિગોડી
કુબ્જ કામના સકી ન છોડી
ઇચ્છા અરર ! ભઈ ગોઝારી
ઉલઝન કૈસી યે કર ડારી ?

જેવી પંક્તિઓ દેહાનુરાગની સામે સમતુલા સાધવા ધસી આવે છે, પણ મૂળ કથ્ય વસ તો આ જ કે :

પાપપુણ્ય દીના સંસ્કૃતિને
સિર્ફ શાશ્વતિ હૈ પ્રકૃતિ મેં
કર્મ-ધર્મનાં કવચ કાચનાં
તકલાદી તમ જૂઠ-સાચનાં

'પ્રેમ સમાયો શૂન્યમાં, દેહ નર્યો આકાર', 'દેહ અસ્તિત્વનું ગહન ગાણું" અને પૃ. ૭૦ પર તો 'દેહવત્ દેહ અદ્વૈત જોયું' સુધી લેખકનું દેહોપનિષદ-નિજી લૉજિકથી વિસ્તર્યું છે. ઍરોટિક સેન્સિબિલિટીને સાક્ષાત્ કરાવતી આ પંક્તિઓ પણ આસ્વાદ્ય છે: 'હું પેડુએ પાતળી/મારો પરણ્યો ઊભો વાંસ, ભટકાણો ભરનીંદરમાં/મધરાતે વાગી ફાંસ.'

વારતામાં આવતી થૂંક અને ફૂંકની હેરાફેરી રોચક બની આવી છે. (રાજાની લાજ હોલવવા જનતાને 'ફૂંક ભરીને ગાલમાં, ગઢમાં ભેળાં થાવ'ની આજ્ઞા, મૃત-પાત્રોને જીવંત કરવાની સરપંચની ફરમાયશ વગેરે બ્રેખ્ત-આયનેસ્કોના વિચિત્ર સંમિશ્રણ જેવી લાગે.) દુષ્કાળના નિરૂપણમાં 'થૂંક બધું ઊડી ગયું જિહ્વા બની અબોલ' (પૃ. ૭) આવે છે તો પ્રસંગોપાત્ત 'ફૂંક' પણ અબોલ બનીને

ઊભે છે, 'અબ તો રૂંક અબોલ, અટકી ઊભી કંઠમાં.' (પૃ. ૫૦) આ રૂંક કઈ? 'તુષ્ઠિકલપુરનો તાજ, ખોયો મખમલ રૂંઢમાં.' (પૃ. ૨૪)

'પ્રશ્નોત્તરી મેદાન મારી ગઈ છે પણ વાર્તાતત્ત્વ પર વજનારૂઢ બનીને! જો કે કૃતિના મધ્યકાલીય મહોરાને તોડીફોડી આધુનિક તત્ત્વ ટૂંપણું અહીં જ પંક્તિ પંકજરૂપે પ્રફુલ્લ્યું છે: નિકટ પડોસી રિક્તતા,...શાન્તિ વિલક્ષણ વસ્ત્ર...વળી નોંધો આ કથ્યનો મર્મ: 'દુઃખનું કારણ જન્મ છે, મૌત પરમ હે લક્ષ્ય, આયુષ્ય કેવળ ભક્ષ્ય હોવું એ જ પ્રવંચના.'

નરપુંગવની આડકથા અતિરિક્ત બીજી ઉપકથા, ઉપરાછાપરી ગીતની ઝીંક વાર્તાવીર્યને નિરોધ પરિધાન કરાવે! પૃ. ૪૩ પર નિરૂપક નાયક નવ્ય કવિને મૂંઝાતો દર્શાવ્યો છે એને વિનોદની મર્યાદા-સભાનતાનો સંકેત માનવામાં ક્ષતિ નથી. ભલે નવ્ય કવિ કહે 'મા કરશો ખણખોદ' પણ સંસ્કૃત-હિંદી ઉર્દૂછાંટવાળી મધ્યકાલીન ગુજરાતીગિરા, પ્રભાષાની હોય તે સમસ્યા, કોક 'ટોપી'ધારી કે ટોપીવિહોણા વિવેચકને માથે જ મેલવી પડશે! કારણ? લેખક કહે છે તેમ તેઓ ગરોળીની પેઠ ચાટકવા ટાંપીને બેઠા છે. હાય! કૈસી યે મજબૂરી...છતાં 'પદ્યવાર્તા'ને 'કાવ્યવાર્તા' કહેવાની શક્તિ પણ સુ-મનમાંથી જ સ્રવે એ ભૂલવું ના ઘટે. અંતે, તુષ્ઠિકલ-તુષ્ઠિકાને ભેળાં કરવા સવા રૂપિયો વ્યાસપીઠ ઉપર મૂકતાં ને સુદામા શી ફાળાની બચકી લઈ આસનથી ઊતરતા નવ્ય કવિ-નાયકને 'જેશ્રીકૃષ્ણ' કહેતાં ડોશીમામાં મને તો કવિ વિનોદ જોશીને શુભાશિષ અર્પી સ્વસ્થાને પળતાં સરસ્વતી ભળાણાં...

—રાધેશ્યામ શર્મા

આવકાર્ય વાર્ષિક સમીક્ષાગ્રંથ

(સંધાન ૩-૪, સં. સુમન શાહ, પાર્શ્વ પ્રકાશન, અમદાવાદ. પૃ. ૨૬૮, મૂલ્ય રૂા ૧૩૦/-)

ગુજરાતી સાહિત્યમાં નિયમિત ગ્રંથસમીક્ષાના અભાવની વચ્ચે સાહિત્ય સ્વરૂપોની વાર્ષિક સમીક્ષાઓ કરતા 'સંધાન'ની પ્રવૃત્તિ આવકારદાયક છે. માત્ર સાહિત્ય પૂરતી જ મર્યાદા સ્વીકારવાને બદલે રંગભૂમિ, પત્રકારત્વ, ફિલ્મ, ટી. વી.ને પણ આવરી લેવનો અતિ ઉત્સાહ પ્રકાશનની દૃષ્ટિએ કેટલાક વ્યાવહારિક પ્રશ્નો ઊભા કરે એ વાત જુદી. ૧૯૮૬ની ગુજરાતી કવિતા વિશે લખતા પ્રમોદકુમાર પટેલે સામયિકોમાં પ્રગટ થયેલી કવિતાને પણ આવરી લીધી (મણિલાલ પટેલે પણ નિબંધોની વાત કરતી વખતે આ પ્રકૃતિ અપનાવી છે) સુરેશ દલાલના 'કવિતા'ના સંપાદનથી માંડીને 'જટાયુ', 'પ્રવાહણ' સુધીની કાવ્યપ્રવૃત્તિ સામે પ્રમોદકુમારે પોતાના વાંધા રજૂ કર્યા. એક જમાનામાં આ વિવેચક યશવંત ત્રિવેદીની કવિતા ઉપર વારી ગયા હતા એટલે માનવું પડે કે તેમણે પોતાનાં ધોરણો વધારે આકરાં બનાવ્યાં છે. પણ સિતાંશુ યશશ્ચન્દ્રની ગમતી કવિતા વિશે ખૂબ જ ટૂંકાણમાં અને ન ગમતી કવિતા વિશે લંબાણથી થયેલી ચર્ચા કઠે તેવી છે. અજિત ઠાકોરને પણ ૧૯૮૭ની કવિતા સામે વાંધો છે. આ સમીક્ષામાં માત્ર નિર્ભીકતા જ નથી. પણ લાભશંકર ઠાકર જેવાની કાવ્યપ્રવૃત્તિને તેમના સમગ્ર સન્દર્ભમાં જોઈશું તો પછી આટલી મોટી ફરિયાદ કરવાને અવકાશ નહીં રહે. અજિત ઠાકોર કોઈના દોરવ્યા દોરાય એવા નથી એની ખાંતરી 'ભૂરી શાહીના કાંઠે' (ઉમાશંકર જોશીના આવકારવાળો)ને ફગાવી દે છે તેમાંથી થાય છે.

૧૯૮૬ની નવલકથાએ માય ડિયર જયુને સંતોષ ન આપ્યો. વાસ્તવમાં

'આંગળિયાત' અને 'બદલાતી ક્ષિતિજ'ની સામસામે તુલના કરવાનો એક સરસ મોકો હાથવગો થયો હતો. રચનારીતિના સન્દર્ભે ઘણા પ્રશ્નો છેડી શકાય તેવા હતા. ૧૯૮૭ની નવલકથાનો પ્રસાદ બ્રહ્મભટ્ટે કરેલી સમીક્ષા દીર્ઘસૂત્રી બની ગઈ છે. વચ્ચે વચ્ચે રૂપરચનાવાદી વિવેચનાના થોડા થોડા સંકેતો મળતા રહે છે. આ બન્ને વરસની ટૂંકી વાર્તાની સમીક્ષા શિરીષ પંચાલે કરી છે. નવા વાર્તાકારો જે રીતે પ્રગટવા જોઈએ તે રીતે પ્રગટ્યા નથી અને છતાં તરુલતા મહેતા, હિમાંશી શેલત, રવીન્દ્ર પારેખ જેવા વાર્તાકારો નવી પેઢીમાથી સાંપડ્યા.

નિબંધ લખવો ખૂબ અઘરો છે એ તો જૂની વાત. નિબંધ વાંચવો અઘરો છે એ નવી વાત. ૧૯૮૬ના નિબંધો વિશે મણિલાલ પટેલ સમતોલતા પ્રગટાવી શક્યા નથી. ચન્દ્રકાન્ત શેઠના નિબંધોની જે મર્યાદા છે તેનાથી વિશેષ ઉમાશંકર જોશીના 'ઈશામુ શિદા'માં નથી? ગુજરાતી સામયિકોએ જેમને બહુ મહાન બનાવ્યા છે તે પ્રીતિસેન ગુપ્તાના પ્રવાસ નિબંધો ખરેખર એવા છે? ૧૯૮૭ના નિબંધોનું ચિત્ર પ્રમોદકુમાર પટેલ પાસેથી મળે છે. સુરેશ જોષીના નિબંધોની વસ્તુલક્ષી ભૂમિકાએ થયેલી ચર્ચા અનુકરણીય છે. અહીં આ અને બીજી ચર્ચામા ક્યાંય પૂર્વગ્રહો, આત્મલક્ષી વલણો જોવા મળતા નથી.

૧૯૮૬–૮૭ની વિવેચનપ્રવૃત્તિનો અહેવાલ ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાળા પાસેથી મળ્યો છે. કેટલાક મહત્ત્વના વિવેચનગ્રન્થોની ચર્ચા વિગતે કરીને પછી લસરકાઓ દ્વારા માહિતી આપવામાં આવી છે; જો કે ગુજરાતી વિવેચન આનાથી વધારે શું ખમી શકે? હરિવલ્લભ ભાયાણી અને ભોળાભાઈની વિવેચનપ્રવૃત્તિ વિશે વધુ સઘન ચર્ચા થઈ શકી હોત.

અજિત ઠાકોરની દૃષ્ટિએ ૧૯૮૬નું ચિંતન દરિદ્ર નીકળ્યું. ૧૯૮૭નું ચિંતન પણ એવી જ રીતે મણિલાલની દૃષ્ટિએ નિરાશાજનક નીકળ્યું. આ બંને લેખ એક સાથે વાંચતાં બંનેની વિશિષ્ટતા મર્યાદા તરત સ્પષ્ટ થઈ જશે.

આ અંકમાં કિશોર જાદવ અને કેતન મહેતાની મુલાકાતો છે, આગલી મુલાકાતો કરતાં આ પ્રમાણમાં ફિક્કી છે. કેતન મહેતા મોકળાશથી વાત કરી શકતા નથી અને, કિશોર જાદવ પોતાની, અને એ પ્રકારની વાર્તારીતિને રાજમાર્ગ માનીને ચાલતા હોય એવો વહેમ જાય છે. સતીશ વ્યાસે તેમના ટૂંકી વાર્તા વિષયક પુસ્તકની કરેલી સમીક્ષા વાંચવાથી પણ આ સ્પષ્ટ થશે.

આ ઉપરાંત અહીં રંગભૂમિ, ફિલ્મ, ટી. વી. (અને ટી. વી.ની ભાષા વિશે તો યોગેન્દ્ર વ્યાસે લેખ તૈયાર કરીને એક નવી દિશા ઉઘાડી આપી), પત્રકારત્વ

વિશેના લેખો તો છે જ. આટલા બધા લેખકોનો સહકાર મેળવવો એ કંઈ જેવી તેવી વાત છે (અને છતાં સુમન શાહનો પોતાનો ફાળો તો છે જ)! અહીં નવા જે વિવેચકો શ્રદ્ધેય, સમર્થ પુરવાર થઈ શકે એમ છે તે પણ સાંપડ્યા – અજિત ઠાકોર, સતીશ વ્યાસ, બકુલ ટેલર.

ગ્રન્થ સુઘડ છે, પણ કિંમત ભારે છે. સમૂહ માધ્યમોને લગતી ચર્ચા ઓછી થાય તો વાંધો નહિ આવે. આ પ્રકારનું વ્યાવસાયિક રીતે જોખમી પુસ્તક પ્રગટ કરવા બદલ પ્રકાશક બાબુભાઈને પણ અભિનંદન.

—શિરીષ પંચાલ

સાભાર સ્વીકાર

ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ અમદાવાદ તરફથી

વિદ્યાર્થી મોટાનો પુરુષાર્થ (રેખાચિત્ર) મુકુલભાઈ કલાર્થી, ૧૯૮૭, પૃ. ૬૮, મૂ. ૬/–

ધ્રૂજતી પ્યાલી (ગઝલ) સૈયદ સાબિર અલી બુખારી, ૧૯૮૮, પૃ. ૮૦, મૂ. ૧૨/–

પ્રભાશંકર પટ્ટણી (જીવનચિત્ર) મુકુન્દરાય પારાશર્ય

મેહૂલો ગાજે ને માધવ નાચે (કાવ્ય સંપાદન) સં. ઉમાશંકર જોશી/રઘુવીર ચૌધરી ૧૯૮૭, પૃ. ૬૮, મૂ. ૧૦/–

'વિશિષ્ટ સાહિત્ય સંજ્ઞાકોશ'–ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાળા, ૧૯૮૮, પૃ. ૪૭, મૂ. ૧૦/–

'અન્ડર આઉન્ડ' (કાવ્ય) વિજુ ગણાત્રા, ૧૯૮૮, પૃ. ૧૬૦, મૂ. ૨૦/–

ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ–અહેવાલ (૧૯૮૫નું પૂણે અધિવેશન) પૃ. ૧૫૪, મૂ. ૨૦/–

બળવંતરાય ઠાકોરની કાવ્યવિચારણા (વિવેચન) અશ્વિન દેસાઈ, ૧૯૮૭, પૃ. ૨૧૮, મૂ. ૫૦/–

પત્રચર્ચા

મધ્યકાલીન સાહિત્ય : ક્યાં છે પુરાવા?

મધ્યકાલીન સાહિત્યને અદ્યાપિ આપણે એરણ પર લીધું નથી, પરિણામે આવી ('એતદ્' જાન્યુ. માર્ચ ૧૯૮૮) ચર્ચાઓ મીઠી લાગે છે. મધ્યકાલીન સાહિત્યમાં પણ ભજન અને ભજનિકો સાવ અંધારામાં રહી જતો આપણી ભાષાનો મૂલ્યવાન પાલવ છે. આ વિષયમાં યુનિવર્સિટીની લાયકાત મેળવી ચૂકેલાઓમા ડૉ. હિમાશુ ભટ્ટ, ડૉ. દલપત પઢિયાર, ડૉ. રાજેન્દ્રસિંહ રાયજાદા, ડૉ. નિરંજન રાજ્યગુરુ અને ડૉ. નાથાલાલ ગોહિલ છે. આ વિષયમાં ભોં ભાંગનાર તો આ મિત્રો જ છે. નમ્રતાનો જરાય ડોળ કર્યા વિના લખું છું કે, હું તો એમણે જે ખેડ્યું, વાવ્યું અને લણ્યું એનાં બેક દાણા ચૂગનાર પંખી માત્ર છું, પરંતુ મને સતત એમ લાગતું રહ્યું છે કે આ મિત્રો ક્યાંક ભૂલ કરે છે. ભૂલના કારણોમાં અંગ્રેજી ગ્રંથો, આ વિષયનું આપણું વિવેચન, પીએચ. ડી.ના માર્ગદર્શકો, પ્રત્યક્ષ પરિચયનો અભાવ અને પ્રત્યક્ષ પરિચય હોય તો એની યોગ્ય સમજ યા માહિતીનો અભાવ.

ભટ્ટ અને પઢિયાર ભાયાણીસાહેબના શબ્દોમાં કહું તો કુટુંબનિયોજનમાં માને છે! વિષય સાથે લગ્ન થયા પણ અર્ભકનો અભાવ! રાયજાદા આ વિષયમાં કામ કરતા કરતા અધ્યાત્મમાં સરી પડ્યા અને લેખન પરત્વે લગભગ ઉદાસ રહ્યા રાજ્યગુરુ અને ગોહિલ આ બન્ને આપણી આશા છે.

રાજયગુરુ પૂછે છે જુદી માહિતી ક્યાં છે? આવી મતલબનું લાંબું લાંબું લખતાં રાજ્યગુરુ એટલી પ્રામાણિકતા ન દાખવી શક્યા કે આ વિષયનાં મારાં લખાણો ઉપર પલાણના પત્રો સતત મને મળતા રહ્યા છે। રાજ્યગુરુનો કોઈ લેખ પ્રસિદ્ધ થયો અને મારી પાસે જુદી માહિતી હોય તો મેં તુરત જ

વ્યક્તિગત રીતે એમને પત્રો લખ્યા છે ગંગાસતી રામદેપીરના પંથમાં હતા એમ રાજ્યગુરુ – અને બીજા ઘણા મિત્રો માને છે. હું પહેલેથી આ વાતની વિરુદ્ધમાં છું. હમણાં જામનગર મુકામે ભરાયેલા લોકસંસ્કૃતિ સંમેલનમાં અમે સાથે થઈ ગયા અને અચાનક જ ગંગાસતીના વંશજોને મળવાનું થયું. એમણે સ્પષ્ટ રદિયો આપ્યો કે ગંગાસતી અને અમારો પરિવાર કદીય રામદેપીરના પંથમાં નથી. (ગંગાસતીને અગ્નિસંસ્કાર થયા છે. રામદેપીરમાં હોત તો સમાધિ અપાત) તેમણે બીજી માહિતી પણ આપી કે પાનબાઈ ગંગાસતીની પુત્રવધૂ નથી, ગંગાસતીને પુત્ર જ ન હતો, બે પુત્રીઓ હતી જેના વંશજો અમે છીએ. માનું છું કે જયંત કોઠારી સંપાદિત 'સાહિત્ય કોશ'થી પણ જુદી માહિતી આ છે.

રાજ્યગુરુએ હમણાં ચારણ કવિ ઈશરદાનને રાવત રણશીના શિષ્ય ગણાવી રામદેવપીર પંથમાં ગણાવ્યા. ('ઊર્મિનવરચના' એપ્રિલ ૧૯૮૮) મેં તુરત એમને પત્ર લખ્યો : 'રાવત રણશીનો સમય અને ઈસરદાનનો સમય-મેળ કેમ પડશે?' રાજ્યગુરુએ ઉત્તરમાં લખ્યું કે 'બીજાએ લખ્યું એટલે મેં લખ્યું.' (રાજ્યગુરુના પત્રો મારી પાસે છે.) હવે કયા આધારે રાજ્યગુરુ કહી શકે છે કે 'જુદી માહિતી પ્રકાશિત નથી કરી.'? અલબત્ 'પ્રકાશિત' ઉપર ભાર હોય તો જુદી વાત છે!

મેં આ પહેલાના પત્રમાં કહ્યું ને કે 'જુદી માહિતી છે.' પુરાવા નથી એ આપણે હજુ શોધવાના છે. જેમ ગંગાસતી વિશે એમના વંશજોની સાક્ષી મળી.

થોડા વખત પહેલાં 'પરબ' જાન્યુ. ૧૯૮૬માં મેં એક માહિતી આપેલી : દયારામ આદિ વૈષ્ણવ કવિઓએ પોતે પુરુષ હોવા છતાંય સ્ત્રીભાવથી રચનાઓ કરી છે. જીવણદાસ તો પોતાને 'દાસી જીવણ' જ (નારીજાતિ) કહે છે. આવું જ જ્ઞાનમાર્ગી કવિઓમાં વિરુદ્ધનું છે : સ્ત્રીએ પણ પુરુષભાવથી રચનાઓ કરી છે કારણ કે આત્મા પુલિંગ છે અને દેહમાં તેઓ માનતા નથી. આ પંથકની ગંગાબાઈ નામની એક સ્ત્રીએ 'ગંગારામ' નામથી ભજનો રચ્યા છે અને આજે પણ મારી બાજુના ગામમાં એક વર્ગ એવો છે જે પોતાના ગુરુને 'મણિગર' એવા પુરુષનામથી પૂજે છે અને ઓળખાવે છે. વાસ્તવમાં આ મણિબાઈ નામની સ્ત્રી હતા, જેમણે પોરબંદર રાજ્યમાં પોતાના વ્યક્તિગત સાહસથી પહેલી પ્રાથમિક કન્યાશાળા ખોલી અને તેનું મકાન બાંધ્યું.

એક વધુ ઉદાહરણ આપું : ટોપીવાળાએ રવિસાહેબના એક પદનો આસ્વાદ

કરાવ્યો. ભોળાભાઈએ અને ભાયાણીસાહેબે પોતપોતાની રીતે એના વિશે 'પરબ' (૧૯૮૬)માં લખ્યું. રવિસાહેબની કહેવાતી રચનાઓમાં રવિ, રવિરામ, રવિદાસ અને રવિ સાહેબ મળે છે. વ્યક્તિનામોમાં જે નામાંત હોય છે: 'શંકર', 'દાસ', 'ચંદ', 'જી', 'સિંહ' વગેરે ઉપરથી એનો વર્ણ, સંપ્રદાય, જ્ઞાતિ જાણી શકાય છે. મને પ્રશ્ન થયો: 'રવિદાસ'નું 'રવિસાહેબ' ક્યારે થયું, અથવા કોણે કર્યું? કાં ધર્મપરિવર્તન છે અને કાં રવિ એકથી વધારે છે. આ વાત માનવા કોઈ તૈયાર નથી. હવે મૂળની રચનાનું તો એક જુદું જ સત્ય ભાઈ બળવંત જાની દ્વારા જાણવા મળ્યું: આ રચના રવિદાસ કે રવિસાહેબની નહિ મોરારની છે! આ લખતાં, આટલા સમય પછી પણ હું અનુભવું છું કે ના, હજુ પણ અહીં જુદી માહિતી છે. આપણે ત્યાં અમુક રચના, અમુકની માનીને ઇતિહાસ લખાયા છે, કોર્ટમાં કેસ પણ મંડાયા છે. આ લખાય છે ત્યારે જે મામલો કોર્ટમાં છે તે સ્વામીનારાયણ સંપ્રદાય વિશેના ડૉ. મકરંદભાઈ મહેતાના એક વિધાનનો રદિયો ડૉ. રશ્મિબેન વ્યાસે મુક્તાનંદની એક રચનાથી આપ્યો છે. ('અર્થાત્' ઑક્ટો. ડિસે. ૧૯૮૭ પૃ. ૫૦) આ રચના મને મુક્તાનંદની નથી લાગતી! મારી પાસે એટલી માહિતી છે કે આ રચના બીજાના નામે પણ બોલાય છે! મારા પક્ષે તેમજ સામા પક્ષે પણ શું પુરાવા છે?

ભાઈ રાજ્યગુરુને માલુમ થાય કે આપણી પાસે પુરાવા નથી. આગળ વધીને કહું તો સમગ્ર મધ્યકાલીન સાહિત્ય પુરાવા વિનાનું છે! નરસિંહ અને મીરાં વિશે શું પુરાવા છે? તમે દાસીજીવણ વિશે જે માહિતી આપો અને ડૉ. નાથાલાલ ગોહિલ જે માહિતી આપે તે બન્ને એક છે? કેટલી બાબતમાં તમારા બન્નેના મહાનિબંધો એકબીજાનો છેદ ઉડાડે છે, કહો જોઈએ! મારી મૂંઝવણ અથવા ખામોસી એક જાગૃત વિચારકતા છે. જ્યારે કંઈક નક્કર લાગ્યું ત્યારે પ્રસિદ્ધિમાં મૂક્યું છે, જેમ નરસિંહના જીવન વિશે.

* * *

અને ભાઈ ગોહિલ, મારા પત્રમાં મેં 'માહિતી' અને 'પરિચય' એવા બે શબ્દો મૂક્યા છે. આ પત્રમાં ઉપર સ્પષ્ટતા પણ કરી. પ્રત્યક્ષ પરિચય હોય તે એક બાબત છે, સમજ બીજી કક્ષા છે. જુઓ, તમારા મહાનિબંધના છેલ્લા ટાઈટલ ઉપર તમારા માર્ગદર્શકનું લખાણ! એમાં એમ જણાવ્યું છે કે ગોહિલે રવિભાણ સંપ્રદાયના હરિજન ભક્ત કવિઓ વિશે સંશોધન કર્યું છે! હવે ભાઈ, તમારા મહાનિબંધનો એક પણ હરિજન ભક્ત કવિ 'રવિભાણ સંપ્રદાય'નો

નથી ! તમે જરા વિચાર તો કરો 'રવિભાણ સંપ્રદાય' ઈ. સ.ની અઢારમી સદીથી અને તમે જે હરિજન ભક્ત કવિઓ ગણાવ્યા તેમાં રોહિદાસ અને ખીમરો કોટવાળ છેક પંદરમી સદી ! તમે કે તમારા માર્ગદર્શક આનો સહેજ પણ વિચાર કરવા થંભ્યા છો ખરા ? વળી તમે જે ત્રિકમ, ભીમ, દાસીની પરંપરા ગણાવી તે પણ ભાણસાહેબની રવિભાણ પરંપરામાં નહિ પણ ભાણસાહેબની ખુંદ પરંપરામાં છે ! વધુ ચોક્કસપણે કહેવું હોય તો આમાંના મોટા ભાગના હરિજન ભક્ત કવિઓ, સૌરાષ્ટ્રમાં ઊભી થયેલી એક પેટાશાખા જેને 'વાડીના સાધુ' કહે છે, તે પરંપરાના છે ! અમુક આ બધાથી અલગ – એવી શુદ્ધ રામદેવપીરની પરંપરા હેઠળ છે. તમે જે વર્ણન કર્યું છે તે ઉપરથી તમે, તમારા પિતા અને મામા – આ રામદેવપીરવાળી પરંપરામાં આવો ! અને ભાઈ ગોહિલ, તમને એક છેલ્લો સવાલ : તમારા ગ્રંથના બીજા ખંડમાં તમે જે 'ભક્ત કવિઓની વાણી' આપી છે તે, તમારા માર્ગદર્શક કહે છે તેમ, 'સંશોધન કરેલી છે, એમ ? ચાલો, તમને અને તમારા માર્ગદર્શકને સલામ !'

* * *

હવે રહી વાત ભાયાણીસાહેબની, મારું નમ્ર માનવું છે કે અંગ્રેજી ગ્રંથોના પ્રમાણમાં તેમને પ્રત્યક્ષ પરિચય અલ્પ છે. આ વિષયની એમની નોંધો બહુધા અંગ્રેજી ગ્રંથ પ્રેરિત છે એટલું જ. આ કંઈ નિમ્નકાર્ય નથી પણ ક્યારેક આ મર્યાદા બની રહે અથવા ઘરઆંગણાંના માણસને ઓછું મહત્ત્વ પ્રાપ્ત થાય. મારી આ વિશેની એક નાનકડી નોંધ 'સંસ્કૃતિ' ઓક્ટો. ડિસે. ૧૯૮૪માં પ્રસિદ્ધ થયેલી છે.

અંતમાં શિરીષભાઈ, તમારો અને 'એતદ્'નો આભાર માનું કે એણે લગભગ ઉપેક્ષિત રહેતા આ વિષય માટે પાનાં ફાળવ્યાં ! (કાનમાં) હજી પણ ફાળવતા રહેજો ! !

—નરોત્તમ પલાણ

પોરબંદર, ૨૯-૬-'૮૮

અનુક્રમ

જાતિસ્મર	પન્નેશ દવે	૩
ડણુક	રાધેશ્યામ શર્મા	૧૧
આજે, આ એક વસ, નામે	જયદેવ શુક્લ	૧૨
હવે કદાચ	"	૧૪
એક કાવ્ય	નીતિન મહેતા	૧૬
બપોર	"	૧૮
વરસાદ	મૂકેશ વૈદ્ય	૧૯
સવાર	"	૨૦
માટીફેર	ઇન્દુ ગોસ્વામી	૨૧
આમ/ઈતર	ઑક્તેવિયો પાઝ	
	અનુ. રાધેશ્યામ શર્મા	૨૪
આભમાંથી શરાબ	હેલન નોરીસ	
	અનુ. શિરીષ પંચાલ	૨૫
નોંધપોથીનાં પાનાં	ગુલામમોહમ્મદ શેખ	૪૧
સિતાંશુ યશશ્ચન્દ્રની સર્‌રિયલ		
સૃષ્ટિમાં ડોકિયું	રમેશ ઓઝા	૭૮

"પ્રકાશન તારીખ : ૩૦-૧૧-૮૮

स्नेह

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર
સંસ્થાપક : સુરેશ જોષી
એતદ્ ૯૬
વર્ષ ૯ અંક ૪ ઑક્ટોબર-ડિસેમ્બર ૧૯૮૮

વાર્ષિક લવાજમ રૂપિયા ૨૧
લવાજમ ભરવાના સ્થળ
રસિક શાહ ૨૪, બી/૬ ખીરાનગર
એસવી રોડ, શાન્તાક્રુઝ મુંબઈ-૪૦૦૦૫૪
જયંત પારેખ માલંચ, ૪૨૭, ૧૦મો
રસ્તો ચેમ્બૂર, મુંબઈ-૪૦૦૦૭૧
ચંદ્રિકા પંચાલ એચ/૧, અધ્યાપક કુટિર
પ્રતાપગંજ, વડોદરા-૩૯૦૦૦૨

સમ્પાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલના સરનામે તથા વ્યવસ્થા અંગેનો પત્રવ્યવહાર ચંદ્રિકા પંચાલને સરનામે કરવો.



મુદ્રણસ્થાન : ચંદ્રિકા પ્રિન્ટરી, મિરઝાપુર રોડ, અમદાવાદ-૩૮૦ ૦૦૧
ફોન: ૨૦૫૭૮

એતદ્

અંક : ૪ ઑક્ટોબર-ડિસેમ્બર ૧૯૮૮

સંપાદન

શિરીષ પંચાલ • જયન્ત પારેખ • રસિક શાહ

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર

જયંત કોઠારી

આરામશોભા કથાનક : તુલનાત્મક અભ્યાસ

આરામશોભાની કથા એ જૈન પરંપરાની એક પ્રસિદ્ધ કથા છે. ઓરમાન સંતાનના ભાગ્યોદયના કથાઘટકને સમાવતું આ, અત્યારે પ્રાપ્ત થયેલું સૌથી પ્રાચીન કથાનક છે. આ દૃષ્ટિએ એનું મૂલ્ય સ્વયંસ્પષ્ટ છે.

આ કથાનક ઈ. ૧૧મીથી ઈ. ૧૮મી સદી સુધીના વ્યાપક સમયપટમાં ઘણા કવિઓ દ્વારા કહેવાયેલું છે. એની તુલનાત્મક સમીક્ષા અવશ્ય રસિક અને બોધક નીવડે. મધ્યકાળમાં કથાકથન બહુધા પરંપરાગત રીતે ચાલતું અને આ તો પાછી નિશ્ચિત પ્રયોજનવાળી ધર્મકથા છે ને એના કહેનારા પણ સંપ્રદાયના સાધુ-મુનિઓ છે. એમાં મોટા ફેરફારને અવકાશ જ ન હોય. એમ છતાં, સ્વાભાવિક રીતે જ, કથા કહેનાર બદલાય એની સાથે અહીંતહીં નાનકડા ફેરફારો થતા આવે. વસ્તુના ફેરફારો સ્મૃતિભેદથી, સરતચૂકથી કે સભાનપણે પણ થયા હોય. શૈલીભેદ વૈયક્તિક સજ્જતા અને કવિસ્વભાવથી નીપજે. બધે જ સમયસંદર્ભની પણ અહીંતહીં છાયા પડેલી હોય. પરંપરા, વૈયક્તિકતા અને સામયિકતાના આ બધા તાણાવાણા તુલનાત્મક નિરીક્ષણથી સ્ફુટ થાય. મધ્યકાલીન સાહિત્ય-પરંપરા ને રૂઢિઓ, કવિપ્રયોજનો ને શ્રોતાઓની અપેક્ષાઓ, સામાજિક તાસીર અને ધર્મ-નીતિ-જ્ઞાનવિષયક સ્થિતિ – આ બધા પર પ્રકાશ પડે.

અહીં, આ દૃષ્ટિએ, પ્રાપ્ત આરામશોભાકથાનકોનો એક લઘુ અભ્યાસ કરવા ધાર્યો છે. પ્રાપ્ત કથાનકો બે વિભાગમાં વહેંચાઈ જાય છે – સંસ્કૃત-પ્રાકૃત કથાનકો અને ગુજરાતી કથાનકો. એ નોંધપાત્ર છે કે સંસ્કૃત-પ્રાકૃત કથાનકો બહુધા કોઈ લાંબી કૃતિમાં આવતાં દૃષ્ટાંતકથાનકો છે, જ્યારે ગુજરાતી કથાનકો બધા સ્વતંત્ર રીતે કહેવાયેલાં કથાનકો છે.

આ અભ્યાસમાં સમાવાયેલાં સંસ્કૃત-પ્રાકૃત કથાનકો આ મુજબ છે : ૧. પ્રદ્યુમ્નસૂરિવિરચિત 'મૂલશુદ્ધિ પ્રકરણ' પરની દેવચન્દ્રસૂરિ વિરચિત વૃત્તિ-અંતર્ગત, ર. ઈ. ૧૦૮૯–૯૦, પ્રાકૃત; ૨. વિનયચન્દ્રસૂરિવિરચિત 'મુનિસુવ્રત-સ્વામિચરિત'-અંતર્ગત, ર. ઈ ૧૩મી સદી ઉત્તરાર્ધ, સંસ્કૃત; ૩. હરિભદ્ર-સૂરિવિરચિત 'સમ્યક્ત્વ સપ્તતિ' પરની સંઘતિલકસૂરિવિરચિત વૃત્તિ-અંતર્ગત, ર. ઈ. ૧૩૬૫, પ્રાકૃત; ૪. જિનહર્ષસૂરિવિરચિત આરામશોભાચરિત્ર ર. ઈ. ૧૪૮૧, સંસ્કૃત; ૫. શુભવર્ધનગણિવિરચિત 'વર્ધમાનદેશના'-અંતર્ગત, ર. ઈ. ૧૪૯૬, પ્રાકૃત; ૬. રાજકીર્તિગણિવિરચિત 'વર્ધમાનદેશના'-અંતર્ગત, ર. ઈ. ૧૭મી સદી પૂર્વાર્ધ, સંસ્કૃત.

ગુજરાતી કથાનકો આ મુજબ છે : ૧. રાજકીર્તિ કે કીર્તિવિરચિત આરામ-શોભારાસ, ર. ઈ. ૧૪૭૯; ૨. વિનયસમુદ્રવાચકવિરચિત આરામશોભાચોપાઈ, ર. ઈ. ૧૫૨૭; ૩. સમયપ્રમોદવિરચિત આરામશોભાચોપાઈ, ર. ઈ. ૧૫૯૫; ૪. પુંજાઋષિવિરચિત આરામશોભાચરિત્ર, ર. ઈ. ૧૫૯૬; ૫. રાજસિંહવિરચિત આરામશોભાચરિત્ર, ર. ઈ. ૧૬૩૧; ૬. જિનહર્ષવિરચિત આરામશોભારાસ, ર. ઈ. ૧૭૦૫.

આ અભ્યાસમાં આવશ્યક લાગ્યું ત્યાં સંસ્કૃત-પ્રાકૃત તથા ગુજરાતી કથા-પરંપરાનો અલગ ઉલ્લેખ કર્યો છે. કથાઓનો નિર્દેશ કવિનામથી કર્યો છે અને જ્યાં બે કવિનાં નામ સરખાં જ છે ત્યાં (સં.) અને (ગુ.) એવા નિર્દેશથી જુદાં પાડ્યાં છે.

તુલનાત્મક સમીક્ષા કેટલાક મુદ્દાઓને અનુલક્ષીને આપશું કરીશું.

નામો

એક નાનકડો પણ નોંધપાત્ર મુદ્દો સ્થળનામો તથા વ્યક્તિનામોનો છે. વર્તમાનભવની તથા પૂર્વભવની – બન્ને કથાઓની ઘટના જંબુદ્વીપ અને ભરત-ક્ષેત્રની છે એમાંના કોઈકોઈ નામનો ઉલ્લેખ કોઈકોઈ કવિએ નથી કર્યો છતાં એમને એ ગૃહીત છે એમ જ ગણાય. વર્તમાનભવની કથામાં દેશનામ કુસટ્ટ (કુસાઢ), કુશલ અને કુશ એમ ત્રણ રીતે મળે છે તે તત્ત્વતઃ એક જ

નામ ગણાય, કેમકે કુસટ્ટ એટલે કુશાવર્ત – કુશપ્રદેશ (કુસટ્ટ એટલે કુશાર્ય પણ એક દેશનામ હતું). કુશ ઘાસની અધિકતાવાળો હોવાને કારણે એ પ્રદેશ એ નામે ઓળખાતો હોય. એકમાત્ર વિનયચંદ્રે કુસગ્ગ નામ કરી નાખ્યું છે તે જુદું તરી આવે છે. વિનયચંદ્રે ઘાસ પણ નથી એવો, મરુસ્થલ જેવો પ્રદેશ કલ્પ્યો છે તેથી આમ થયું હશે? જિનહર્ષે(સં.) દેશનામ આપ્યું નથી.

ગામનામમાં બે પરંપરા સ્પષ્ટ તરી આવે છે – સ્થલાશ્રય (થલાશ્રય), સ્થલાશય કે સ્થાનાશ્રય અને પલાશક (બલાસઓ). એકના મૂળમાં દેવચંદ્ર છે, બીજાના મૂળમાં સંઘતિલક. જિનહર્ષે(સં.) આપેલું અગસ્તિવિલાસ નામ પલાશકનો વિકાસ કદાચ હોય. આ બન્ને પરંપરાથી જુદાં પડતાં નામો બે ગુજરાતી કવિઓ આપે છે – રાજકીર્તિ સુગ્રામ નામ આપે છે (એ પાટલિપુર પાસે છે એમ પણ કહે છે) અને વિનયસમુદ્ર લક્ષ્મીનિવાસ નામ આપે છે.

આ દેશગામનો રાજા કોણ? પછીથી બધી જ કૃતિઓમાં પાટલિપુરનો રાજા જિતશત્રુ આ પ્રદેશમાંથી પસાર થતો વર્ણવાય છે અને અગ્નિશર્મા એને રાજા તરીકે જ ઉલ્લેખે છે તેથી આ પ્રદેશનો પણ એ જ રાજા હોવાનું અભિપ્રેત હોય એ શકયતા છે. રાજકીર્તિ(ગુ.) તો સુગ્રામને પાટલિપુર પાસેનું જ ગામડું કહે છે તેથી એને જિતશત્રુ જ એનો રાજા અભિપ્રેત જણાય છે. પરંતુ બે ગુજરાતી કવિઓ જુદાં રાજવીનામો આપે છે – વિનયસમુદ્ર લક્ષ્મીનિવાસનો રાજા ભીમ છે એમ કહે છે ને સમયપ્રમોદ કુસાઢ દેશનો રાજા મકરંદરાય છે એમ કહે છે. જો આમ હોય તો પછીથી પાટલિપુરનો રાજા જિતશત્રુ સૈન્ય લઈને આ પ્રદેશમાંથી નિર્બાધપણે કેવી રીતે પસાર થઈ શકે એ વિચાર આ ગુજરાતી કવિઓને આવ્યો જણાતો નથી.

બ્રાહ્મણનું નામ અગ્નિશર્મા આખી પરંપરામાં સમાન છે. એની પ્રથમ પત્નીનું નામ જ્વલનશિખા કે અગ્નિશિખા પણ લગભગ સર્વત્ર છે. એક માત્ર વિનયસમુદ્રમાં એનું નામ પતિને મળતું એટલે કે અગ્નિશર્મ હોવાનો ઉલ્લેખ છે ને દેવચંદ્રની કૃતિના પાઠાંતરમાં ચંડરુદ્રા નામ મળે છે. અહીં પણ જ્વલનશિખા નામનું મૂળ દેવચંદ્રમાં છે અને અગ્નિશિખા નામના મૂળમાં સંઘતિલક છે.

બ્રાહ્મણની કન્યાનું મૂળ નામ વિદ્યુત્પ્રભા અને પછીથી આરામશોભા સમગ્ર પરંપરામાં સમાનપણે મળે છે. એમાં એક માત્ર અપવાદ રાજકીર્તિ(ગુ.)નો છે. એ કન્યાનું મૂળ નામ ગોમતી આપે છે ને વિદ્યુત્પ્રભા શબ્દ એના વિશેષણ તરીકે યોજે છે. અપરમા ને એની પુત્રીનાં નામ પરંપરામાં મળતાં નથી, એ બ્રાહ્મણી કે સાવકી માતા અને ભગિની કે કૃત્રિમ રાણી તરીકે ઉલ્લેખાય છે.

એમાં એકમાત્ર અપવાદ રાજકીર્તિ(સં.) છે. એ અગ્નિશર્માની પહેલી પત્નીનું નામ જ્વલનશિખા અને બીજી પત્નીનું નામ અગ્નિશિખા આપે છે.

પાટલિપુત્ર કે પાટલિપુર (પાડલિપુર) ને એનો રાજા જિતશત્રુ એ નામો આખી પરંપરામાં સમાન છે. એકમાત્ર રાજકીર્તિ(ગુ.) જિતશત્રુની આગળની રાણી 'શ્રીમતી'નો નામથી ઉલ્લેખ કરે છે. રાજાના મંત્રીનું નામ કશે નથી.

પાટલિપુરના ઉદ્યાનનું નામ ચંદનવન કે નંદનવન પણ મળે છે. પહેલા નામનું મૂળ નામ દેવચંદ્રમાં છે, બીજાનું સંઘતિલકમાં. ત્યાં પધારેલા મુનિવરનું નામ સામાન્ય રીતે વીરચંદ્રસૂરિ છે, માત્ર શુભવર્ધન અને રાજકીર્તિ(સં.) વીરભદ્રસૂરિ નામ આપે છે. ઉદ્યાનનું નામ કેટલાક કવિઓ આપતા નથી. પણ મુનિવરનું નામ તો કેવળ રાજકીર્તિ(ગુ.)એ જ આપ્યું નથી. વનપાલકનું નામ પાલક હોવાનું વિનયચંદ્ર જ કહે છે. જિતશત્રુ-આરામશોભાના પુત્રનું નામ લગભગ બધે મલયસુંદર છે, એકમાત્ર વિનયચંદ્ર એને આરામનંદન તરીકે ઓળખાવે છે ને રાજસિંહ માત્ર પુત્ર તરીકે એને ઉલ્લેખે છે. રાજકીર્તિ(ગુ.)માં આ વાત જ નથી આવતી.

પૂર્વભવવૃત્તાંતમાં ચંપાનગરી અને કુલંધર કે પછીથી થઈ ગયેલું કુલધર શેઠ એ નામો પરંપરામાં સમાનપણે મળે છે. શેઠની પત્નીનું નામ બધા સંસ્કૃત-પ્રાકૃત કવિઓ કુલાનંદા આપે છે. પણ ગુજરાતીમાં માત્ર રાજસિંહ કુલાનંદા આપે છે, વિનયસમુદ્ર અને પૂંજાઋષિ કુલનંદા આપે છે તો રાજકીર્તિ અને જિનહર્ષ કોઈ નામ આપતા નથી. સમયપ્રમોદમાં મળતો 'સુગુણા' શબ્દ વિશેષણ હોવાનું ઘટાવી શકાય તેમ એ નામ હોવાનો લાભ પણ આપી શકાય.

કુલધરની સાત પુત્રીઓનાં કમલશ્રી, કમલવતી, કમલા, લક્ષ્મી, શ્રી, યશોદેવી, પ્રિયકારણી એ નામોની વ્યાપક પરંપરા છે. સંસ્કૃત-પ્રાકૃત કૃતિઓમાં એમાં બહુ ઓછો નામભેદ દેખાય છે – શુભવર્ધન શ્રીને સ્થાને અકાતરા નામ આપે છે અને રાજકીર્તિ શ્રી અને યશોદેવીને સ્થાને સરસ્વતી અને જયમતી નામ આપે છે. ગુજરાતીમાં રાજકીર્તિ અને વિનયસમુદ્ર કોઈ નામો જ આપતા નથી, સમયપ્રમોદ યશોદેવીને સ્થાને સુજસા આપે છે, પૂંજાઋષિ કમલવતીને સ્થાને પદ્માવતી આપે છે, રાજસિંહ શ્રીને સ્થાને અપરા આપે છે, તો જિનહર્ષ કમલશ્રી અને કમલાને સ્થાને કુશલશ્રી અને પદ્માવતી નામ આપે છે. એ નોંધપાત્ર છે કે કેટલાક ગુજરાતી કવિઓએ કમલવતીનું કમલાવતી કર્યું છે ને લક્ષ્મીનું લક્ષ્મીકા કર્યું છે. આઠમી પુત્રીનું નામ પિતાએ આપ્યું નથી, પણ લોકો એને નિર્ભાગી તરીકે ઓળખે છે એમ કેટલાક કવિઓએ ઉલ્લેખ

કર્યો છે. કોઈએ એનો અનામિકા તરીકે પણ ઉલ્લેખ કર્યો છે.

પરદેશી યુવાનનું નામ નંદન આખી પરંપરામાં સમાન મળે છે. એ જ્યાંથી આવ્યો છે તે સામાન્ય રીતે ચૌડ દેશ તરીકે ઓળખાવાયેલ છે, માત્ર બે ગુજરાતી કૃતિઓમાં એનું નામ ગૌડ દેશ છે (એકમાં પાઠાંતરમાં). સમયપ્રમોદ એ દેશના અયોધ્યાનગરનો પણ ઉલ્લેખ કરે છે. નંદનનું મૂળ વતન સર્વત્ર કોસલાનગરી છે. એ કોસલદેશની નગરી હોવાનું પણ સંઘતિલક, વિનયસમુદ્ર અને પૂંજાઋષિ કહે છે. નંદનના પિતાનું નામ બહુધા નંદ અને ક્વચિત નંદી છે; વિનયસમુદ્ર નંદણ આપે છે, જે નંદનને મળતું જ છે! એકમાત્ર વિનયચંદ્રે ગજેન્દ્રભૂતિ એવું જુદું જ નામ આપ્યું છે. માતાનું નામ સર્વત્ર સોમા છે. એ જેની ચિઠ્ઠી લઈને આવ્યો છે તેનું નામ બહુધા વસંતદેવ અને ક્વચિત્ વસંતસેન કે વસંતદત્ત છે. વિનયસમુદ્રે કશું નામ આપ્યું નથી. જેને સંદેશો આપવાનો છે તે બધે શ્રીદત્ત છે, માત્ર રાજકીર્તિ(સં.)માં કોઈ નામ નથી. સંઘતિલક શ્રીદત્ત વસંતદેવનો પિતરાઈ હોવાનું કહે છે, જ્યારે વિનયસમુદ્ર એ સંદેશો મોકલનારનો પિતા હોવાનું કહે છે. કુલધરકન્યા જ્યાં આશ્રય લે છે એ નગર ઉજ્જયિની (અવંતી) અને શેઠ માણિભદ્ર જ સઘળે છે, માત્ર શુભવર્ધન-રાજકીર્તિ(સં.) નગરનું નામ ઉલ્લેખતા નથી. એ નોંધપાત્ર છે કે રાજકીર્તિ(ગુ.)માં પૂર્વભવવૃત્તાંત કેવળ સાર રૂપે જ હોઈ એમાં કુલધરની સાત પુત્રીઓનાં તેમ નંદન ને એના સંબંધનાં કોઈ નામ નથી.

એ નોંધપાત્ર છે કે ગુજરાતી કવિઓએ આરામશોભાકથાની સ્વતંત્ર રચના કરી હોવા છતાં એમાંના બેએ વર્ધમાનદેશનાનો સંદર્ભ ઉપયોગમાં લીધો છે. તેમાંથી રાજસિંહ માત્ર કથારંભે રાજગૃહીમાં ગુણશિલક ચૈત્યમાં પધારેલા મહાવીરસ્વામીની વાત કરે છે; સમયપ્રમોદ મગધદેશના રાજગૃહી નગરના ગુણશિલક ચૈત્યમાં પધારેલા મહાવીર સ્વામીની દેશના સાંભળવા ગયેલા શ્રેણિક રાજાનો પ્રસંગ યોજે છે ને શ્રેણિકના પરિવારમાં અભયકુમાર એ પુત્રનો પણ નામથી નિર્દેશ કરે છે.

મંગલાચરણ

જિનહર્ષના અપવાદે સઘળાં સંસ્કૃત-પ્રાકૃત કથાનકો કોઈ મોટી રચનાની અંતર્ગત દૃષ્ટાંતકથાનક તરીકે આવેલાં છે. સઘળાં ગુજરાતી કથાનકો સ્વતંત્ર રચનાઓ છે. આ સ્વતંત્ર રચનાઓનાં મંગલાચરણ કવિઓએ કઈ રીતે કર્યાં છે તે જોવું રસપ્રદ છે. આમ તો, આ બધા જૈન કવિઓ છે. તેથી કૃતિના મંગલારંભે ઇષ્ટદેવ તરીકે જૈન તીર્થંકરોનું તેઓ સ્મરણ કરે એ સ્વાભાવિક છે. મોટા ભાગના કવિઓ એમ કરે છે. જિનહર્ષ(સં.) આદિનાથપ્રમુખ સર્વ

જિનેન્દ્રોની, વિનયસમુદ્ર કોઈ નામ વગર જિનરાજ અરિહંતની, સમયપ્રમોદ પાર્શ્વનાથની, પૂંજાઋષિ આદિનાથ, શાંતિનાથ, નેમિનાથ, પાર્શ્વનાથ એ ચાર તીર્થંકરોની તો રાજસિંહ આદિનાથ, શાંતિનાથ, નેમિનાથ, પાર્શ્વનાથ અને મહાવીર એ પાંચ તીર્થંકરોની ગ્રંથારંભે સ્તુતિ કરે છે. આમાંથી જૈન સંપ્રદાયમાં વધારે પ્રભાવક મનાતા તીર્થંકરોનું સૂચન આપણને મળી રહે છે. પાર્શ્વનાથનો સવિશેષ મહિમા છે એ પણ દેખાય છે. સમયપ્રમોદે પાર્શ્વનાથમહિમા વીગતે અને છટાદાર રીતે ગાયો છે.

પૂંજાઋષિ અને રાજસિંહ તીર્થંકરમહિમા ઉપરાંત ગુરુમહિમાને પણ ગ્રંથારંભે વર્ણ્યો છે. પૂંજાઋષિએ પોતાના ગુરુ હંસચંદ્રનો નામથી ઉલ્લેખ કર્યો છે અને "એક જ અક્ષર વંકડુ, જે ગુરુ તૂષા દેઈ, અંધરાઈ જિમ દીવડઉ, ફિરિફિરિ જોતિ કરેઇ" (૩) એવા શબ્દોથી ગુરુશબ્દની અસાધારણ શક્તિનું મનોરમ ચિત્ર આપ્યું છે. આમાં મધ્યકાલીન સંતપરંપરાએ સાધનામાં ગુરુનું જે અનિવાર્ય સ્થાન ગણેલું તેનો પ્રભાવ, કદાચ, જોઈ શકાય.

રાજસિંહે પંચતીર્થી ને સદ્ગુરુ ઉપરાંત શારદાનું પણ ગ્રંથારંભે સ્મરણ કર્યું છે, તો રાજકીર્તિ અને જિનહર્ષે(ગુ.) કેવળ સરસ્વતીનું જ સ્મરણ કર્યું છે. જિનહર્ષે "ચરમ સાયરના નીરનઉ, જિમ ન લહઇ કોઈ પાર, તિમ સરસતિ-ભંડારનઉ નાવઈ પાર અપાર" એમ ઉમળકાથી અને વિસ્તારથી (પાંચ કડી સુધી, સરસ્વતીમહિમા ગાયો છે. જૈન કવિઓમાં ગ્રંથરચનામાં કેવળ સરસ્વતીનું ઇષ્ટ દેવતા તરીકે સ્મરણ કરવાની આ પરંપરા પણ ખાસ નોંધપાત્ર છે.

કથાપ્રયોજન

આરામશોભાકથાનું પ્રયોજન પરંપરામાં સહેજસાજ પરિવર્તન પામતું રહ્યું છે તે પણ એક નોંધ લેવા જેવી બાબત છે. દેવચંદ્રસૂરિએ સમ્યક્ત્વના એક ભૂષણ જિનભક્તિના મહિમા અર્થે આ કથા પ્રયોજેલી, જેનું અનુસરણ પરંપરામાં વ્યાપક રીતે થયું છે. વિનયચંદ્ર, વિનયસમુદ્ર, સમયપ્રમોદ, રાજસિંહ અને જિનહર્ષ(ગુ.) જિનભક્તિ-જિનપૂજાનો મહિમા બતાવવા આ કથા કહે છે. પરંતુ સંઘતિલકે જિનભક્તિ તથા ગુરુભક્તિ(જિનગુરુ-વૈયાવચ્ચ)ના દૃષ્ટાંત તરીકે આ કથા યોજી છે, જેનું જિનહર્ષે(સં.) અનુસરણ કર્યું છે. દેવચંદ્રસૂરિએ સમ્યક્ત્વના ભૂષણ સમી ભક્તિના બન્ને પ્રકારો – જિનભક્તિ અને ગુરુભક્તિ – માટે જુદીજુદી કથાઓ યોજેલી ત્યારે સંઘતિલક આ એક જ કથામાં બન્ને પ્રયોજન સાંકળી લે છે.

એવદ્

ગુજરાતી કવિઓએ કેટલીક વાર પૂજામાહાત્મ્ય વિસ્તારથી ગાયું છે અને પૂજાભેદોનો પણ નિર્દેશ કર્યો છે. સમયપ્રમોદ વિવિધ પૂજાભેદનાં જુદાંજુદાં ફલ બતાવે છે : જિનવરનાં ગાત્ર લૂછવાથી સો ઉપવાસનું ફળ, પૂજા કરતાં હજાર ઉપવાસનું ફળ, કુસુમ ધરતાં લાખ ઉપવાસનું ફળ અને સ્તુતિ કરતાં અનંત ફળ – તીર્થંકરપદ – મળે છે એમ કહે છે. આમાં અંગપૂજા, અગ્રપૂજા અને ભાવપૂજાનો ચડિયાતો ક્રમ જોઈ શકાય છે. પરંતુ પૂજાભેદને કથાવસ્તુ સાથે જોડે છે તે તો વિનયસમુદ્ર જ. તેઓ દ્રવ્યપૂજા અને ભાવપૂજાનો ભેદ કરે છે, એમની વચ્ચે સરસવ અને મેરુ જેટલું અંતર છે એમ કહે છે અને માલિભદ્રની દ્રવ્યપૂજા ને કુલધરકન્યાની ભાવપૂજા હતી એમ દર્શાવે છે. આરામશોભાકથા આ રીતે અહીં ભાવપૂજાના ફલની કથા બને છે.

આ વ્યાપક પરંપરાથી જરા ભિન્ન રીતે શુભવર્ધન અને એમને અનુસરી રાજકીર્તિ(સં.) સમ્યક્ત્વ–સમ્યગ્દર્શન (સમ્યક્ શ્રદ્ધા)ના દૃષ્ટાંત તરીકે જ આ કથા રજૂ કરે છે. એટલે કે સમ્યક્ત્વના ભૂષણરૂપ ભક્તિના વિષયમાં એમણે કથાને મર્યાદિત કરી નથી. પૂંજાઋષિ પણ કેવળ જિનપૂજાનું નહીં, પણ તે ઉપરાંત તપસંયમ, સાધર્મિક વાત્સલ્યનું ફળ નિર્દેશે છે અને દેવગુરુધર્મનો મહિમા ગાય છે; તો રાજકીર્તિ(ગુ.) તો કેવળ પુણ્યપ્રભાવની જ વાત કરે છે. કથાનું વિશિષ્ટ પ્રયોજન અહીં ઓગળી જાય છે એમ કહેવું જોઈએ.

વસ્તુરચના

કથાવસ્તુનાં મુખ્ય ઘટકો આખી પરંપરામાં એક સરખા જ છે, પણ કેટલોક વીગતભેદ ને એમાંથી ઊભા થતા મુદ્દાઓ વિચારવા જેવા છે. એથી મધ્યકાલીન કથારચનાની પરિપાટી ઉપર થોડો પ્રકાશ પડે તેમ છે.

એક મુદ્દો આરામશોભાને દેવના વરદાનથી મસ્તકે છવાયેલો આરામ (બગીચો) મળ્યો તેને લગતો નથી. દેવચંદ્રસૂરિ એમ વર્ણવે છે કે સ્થલાશ્રયની સીમમાં કોઈ ઝાડ નહોતું, કેવળ ઘાસ થતું હતું. સીમમાં ગાયો ચારતી વિદ્યુત્‌પ્રભાને સ્વાભાવિક રીતે જ છાંયો મળતો નથી. છાંયાને અભાવે એ ઘાસમાં સૂતેલી હોવાનું કવિ ઉલ્લેખે પણ છે. પોતે ગરમીનો ત્રાસ અનુભવે છે તેથી જ એ સુખપૂર્વક ગાયો ચરાવી શકાય એ માટે નાગદેવ પાસે છાંયો માગે છે અને નાગદેવ એને માથે છવાયેલું રહેતું ઉદ્યાન આપે છે. કેટલાક કવિઓએ ગ્રીષ્મમાં આ ઘટના બનતી બતાવી એને વધારે સ્વાભાવિકતા અર્પી છે ને જિનહર્ષે (સં.) તો ગ્રીષ્મના તાપનું વીગતે વર્ણન કર્યું છે. વિદ્યુત્પ્રભાને જેને કારણે આરામશોભા નામ મળ્યું એ પ્રસંગ સ્વાભાવિક રીતે કથામાં એક મહત્ત્વનો

જિનેન્દ્રોની, વિનયસમુદ્ર કોઈ નામ વગર જિનરાજ અરિહંતની, સમયપ્રમોદ પાર્શ્વનાથની, પૂંજાઋષિ આદિનાથ, શાંતિનાથ, નેમિનાથ, પાર્શ્વનાથ એ ચાર તીર્થંકરોની તો રાજસિંહ આદિનાથ, શાંતિનાથ, નેમિનાથ, પાર્શ્વનાથ અને મહાવીર એ પાંચ તીર્થંકરોની ગ્રંથારંભે સ્તુતિ કરે છે. આમાંથી જૈન સંપ્રદાયમાં વધારે પ્રભાવક મનાતા તીર્થંકરોનું સૂચન આપણને મળી રહે છે. પાર્શ્વનાથનો સવિશેષ મહિમા છે એ પણ દેખાય છે. સમયપ્રમોદે પાર્શ્વનાથમહિમા વીગતે અને છટાદાર રીતે ગાયો છે.

પૂંજાઋષિ અને રાજસિંહ તીર્થંકરમહિમા ઉપરાંત ગુરુમહિમાને પણ ગ્રંથારંભે વર્ણ્યો છે. પૂંજાઋષિએ પોતાના ગુરુ હંસચંદ્રનો નામથી ઉલ્લેખ કર્યો છે અને "એક જ અક્ષર વંકડુ, જે ગુરુ તૂષા દેઈ, અંધરાઈ જિમ દીવડઉ, ફિરિફિરિ જોતિ કરેઈ" (૩) એવા શબ્દોથી ગુરુશબ્દની અસાધારણ શક્તિનું મનોરમ ચિત્ર આપ્યું છે. આમાં મધ્યકાલીન સંતપરંપરાએ સાધનામાં ગુરુનું જે અનિવાર્ય સ્થાન ગણેલું તેનો પ્રભાવ, કદાચ, જોઈ શકાય.

રાજસિંહે પંચતીર્થી ને સદ્દગુરુ ઉપરાંત શારદાનું પણ ગ્રંથારંભે સ્મરણ કર્યું છે, તો રાજકીર્તિ અને જિનહર્ષે(ગુ.) કેવળ સરસ્વતીનું જ સ્મરણ કર્યું છે. જિનહર્ષે "ચરમ સાયરના નીરનઉ, જિમ ન લહઇ કોઈ પાર, તિમ સરસતિ ભંડારનઉ નાવઈ પાર અપાર" એમ ઉમળકાથી અને વિસ્તારથી (પાંચ કડી સુધી, સરસ્વતીમહિમા ગાયો છે. જૈન કવિઓમાં ગ્રંથરચનામાં કેવળ સરસ્વતીનું ઇષ્ટ દેવતા તરીકે સ્મરણ કરવાની આ પરંપરા પણ ખાસ નોંધપાત્ર છે.

કથાપ્રયોજન

આરામશોભાકથાનું પ્રયોજન પરંપરામાં સહેજસાજ પરિવર્તન પામતું રહ્યું છે તે પણ એક નોંધ લેવા જેવી બાબત છે. દેવચંદ્રસૂરિએ સમ્યક્ત્વના એક ભૂષણ જિનભક્તિના મહિમા અર્થે આ કથા પ્રયોજેલી, જેનું અનુસરણ પરંપરામાં વ્યાપક રીતે થયું છે. વિનયચંદ્ર, વિનયસમુદ્ર, સમયપ્રમોદ, રાજસિંહ અને જિનહર્ષ(ગુ.) જિનભક્તિ-જિનપૂજાનો મહિમા બતાવવા આ કથા કહે છે. પરંતુ સંઘતિલકે જિનભક્તિ તથા ગુરુભક્તિ(જિનગુરુ-વૈયાવચ્ચ)ના દૃષ્ટાંત તરીકે આ કથા યોજી છે, જેનું જિનહર્ષે(સં.) અનુસરણ કર્યું છે દેવચંદ્રસૂરિએ સમ્યક્ત્વના ભૂષણ સમી ભક્તિના બન્ને પ્રકારો – જિનભક્તિ અને ગુરુભક્તિ – માટે જુદીજુદી કથાઓ યોજેલી ત્યારે સંઘતિલક આ એક જ કથામાં બન્ને પ્રયોજન સાંકળી લે છે.

ગુજરાતી કવિઓએ કેટલીક વાર પૂજામાહાત્મ્ય વિસ્તારથી ગાયું છે અને પૂજાભેદોનો પણ નિર્દેશ કર્યો છે. સમયપ્રમોદ વિવિધ પૂજાભેદનાં જુદાંજુદાં ફલ બતાવે છે: જિનવરનાં ગાત્ર લૂછવાથી સો ઉપવાસનું ફળ, પૂજા કરતાં હજાર ઉપવાસનું ફળ, કુસુમ ધરતાં લાખ ઉપવાસનું ફળ અને સ્તુતિ કરતાં અનંત ફળ – તીર્થંકરપદ – મળે છે એમ કહે છે. આમાં અંગપૂજા, અગ્રપૂજા અને ભાવપૂજાનો ચડિયાતો ક્રમ જોઈ શકાય છે. પરંતુ પૂજાભેદને કથાવસ્તુ સાથે જોડે છે તે તો વિનયસમુદ્ર જ. તેઓ દ્રવ્યપૂજા અને ભાવપૂજાનો ભેદ કરે છે, એમની વચ્ચે સરસવ અને મેરુ જેટલું અંતર છે એમ કહે છે અને માણિભદ્રની દ્રવ્યપૂજા ને કુલધરકન્યાની ભાવપૂજા હતી એમ દર્શાવે છે. આરામશોભાકથા આ રીતે અહીં ભાવપૂજાના ફલની કથા બને છે.

આ વ્યાપક પરંપરાથી જરા ભિન્ન રીતે શુભવર્ધન અને એમને અનુસરી રાજકીર્તિ(સં.) સમ્યક્ત્વ–સમ્યગ્દર્શન (સમ્યક્ શ્રદ્ધા)ના દૃષ્ટાંત તરીકે જ આ કથા રજૂ કરે છે. એટલે કે સમ્યક્ત્વના ભૂષણરૂપ ભક્તિના વિષયમાં એમણે કથાને મર્યાદિત કરી નથી. પૂંજાઋષિ પણ કેવળ જિનપૂજાનું નહીં, પણ તે ઉપરાંત તપસંયમ, સાધર્મિક વાત્સલ્યનું ફળ નિર્દેશે છે અને દેવગુરુધર્મનો મહિમા ગાય છે; તો રાજકીર્તિ(ગુ.) તો કેવળ પુણ્યપ્રભાવની જ વાત કરે છે. કથાનું વિશિષ્ટ પ્રયોજન અહીં ઓગળી જાય છે એમ કહેવું જોઈએ.

વસ્તુરચના

કથાવસ્તુનાં મુખ્ય ઘટકો આખી પરંપરામાં એક સરખા જ છે, પણ કેટલોક વીગતભેદ ને એમાંથી ઊભા થતા મુદ્દાઓ વિચારવા જેવા છે. એથી મધ્યકાલીન કથારચનાની પરિપાટી ઉપર થોડો પ્રકાશ પડે તેમ છે.

એક મુદ્દો આરામશોભાને દેવના વરદાનથી મસ્તકે છવાયેલો આરામ (બગીચો) મળ્યો તેને લગતો નથી. દેવચંદ્રસૂરિ એમ વર્ણવે છે કે સ્થલાશ્રયની સીમમાં કોઈ ઝાડ નહોતું, કેવળ ઘાસ થતું હતું. સીમમાં ગાયો ચારતી વિદ્યુત્-પ્રભાને સ્વાભાવિક રીતે જ છાંયો મળતો નથી. છાંયાને અભાવે એ ઘાસમાં સૂતેલી હોવાનું કવિ ઉલ્લેખે પણ છે. પોતે ગરમીનો ત્રાસ અનુભવે છે તેથી જ એ સુખપૂર્વક ગાયો ચરાવી શકાય એ માટે નાગદેવ પાસે છાંયો માગે છે અને નાગદેવ એને માથે છવાયેલું રહેતું ઉદ્યાન આપે છે. કેટલાક કવિઓએ ગ્રીષ્મમાં આ ઘટના બનતી બતાવી એને વધારે સ્વાભાવિકતા અર્પી છે ને જિનહર્ષ-(સં.) તો ગ્રીષ્મના તાપનું વીગતે વર્ણન કર્યું છે. વિદ્યુત્પ્રભાને જેને કારણે આરામશોભા નામ મળ્યું એ પ્રસંગ સ્વાભાવિક રીતે કથામાં એક મહત્ત્વનો

પ્રસંગ ગણાય, પણ નવાઈની વાત છે કે બધા કવિઓએ પ્રસંગની કડીઓ પૂરી સ્પષ્ટતાથી બતાવવાની કાળજી લીધી નથી. કોઈ કવિ સ્થલાશ્રય વિશે કશું જ કહેતા નથી અને પછીથી વિદ્યુત્પ્રભાને ખડમાં સૂતેલી બતાવે છે, તો કોઈ કવિ સ્થલાશ્રય વૃક્ષ વિનાનો કે માત્ર ઘાસવાળો પ્રદેશ છે એમ કહે છે પણ પછી વિદ્યુત્પ્રભા કેવે સ્થાને સૂતેલી હતી તે કહેતા નથી. કોઈ વન માગવાનો હેતુ સ્ફુટ કરતા નથી. જેમકે રાજકીર્તિ(ગુ.) આરંભે સ્થલાશ્રયની સીમમાં વૃક્ષ નથી, એમ કહે છે, પણ પછી આ વિશે કશી વાત આવતી નથી અને વિદ્યુત્પ્રભા વન શા માટે માગે છે એ પણ બતાવ્યું નથી – સુરનરપન્નગને જે પ્રિય હોય છે તે વન મને આપો એટલું જ એ કહે છે! કોઈ કવિએ પરસ્પર વિરોધી ગણાય એવા ઉલ્લેખો પણ કરેલા છે. વિનયચંદ્ર આ પ્રદેશને ઘાસ પણ નથી થતું એવા ઊષરક્ષેત્ર તરીકે વર્ણવે છે. વિદ્યુત્પ્રભાને સૂતેલી પણ એ ઘાસ વગરની ભૂમિમાં બતાવે છે, પણ એને વિવિધ પ્રકારના ગોધનવાળો પ્રદેશ તો કહે છે! ઘાસ ન હોય તો ગાયો ચરે શું? શુભવર્ધન અને એને અનુસરી રાજકીર્તિ(સં.) પ્રદેશ કેવો છે તે પહેલાં કહેતા નથી, પછી વિદ્યુત્પ્રભાને સરસ છાંયાવાળા વૃક્ષ નીચે સૂતેલી બતાવે છે ને વળી ગરમીના ત્રાસથી બચવાનું દેવ પાસે માગતી પણ બતાવે છે. આ તો તદ્દન ઉઘાડો વિરોધ થયો. વિનયસમુદ્રે પણ આવું જ કર્યું છે. એ આ સ્થળને સરોવરવાડીવાળું કહે છે, વિદ્યુત્પ્રભાને તરુવરને છાંયે સૂતેલી ને પછી દેવ પાસે અવિચલ છાયા માગતી બતાવી છે. ગરમીના ત્રાસની વાત અલબત્ત નથી કરી. કથા પરિચિત હોય ત્યારે કવિઓ કેટલુંક ગૃહીત કરીને ચાલે એવી મધ્યકાલીન પરિપાટી જોવા મળે છે ખરી, પણ આવાં પરસ્પર-વિરોધી વર્ણનોનો ખુલાસો કરવો મુશ્કેલ છે.

બીજો એક મુદ્દો આરામશોભાની ઉંમરને સ્પર્શતો છે. જિતશત્રુને એ મળી ત્યારે એની ઉંમર કેટલી? એ આઠ વરસની થઈ ત્યારે એની માતા મૃત્યુ પામી. પછી થોડા સમયમાં એને અપરમાતા આવી. સંસ્કૃત-પ્રાકૃત કૃતિઓના ઘણાખરા કર્તાઓએ આ પ્રમાણે દુઃખપૂર્વક એણે બાર વર્ષ વીતાવ્યાં એમ કહ્યું છે. આનો અર્થ શો કરવો – માતાના મૃત્યુ પછીનાં ને અપરમાના આગમન પછીનાં દુઃખ-ભર્યાં બાર વર્ષ? તો જિતશત્રુને એ મળી ત્યારે એની ઉંમર ૮+૧૨=૨૦ વર્ષ થાય. કે પછી આમ દુઃખ વેઠતાં એ બાર વર્ષની ઉંમરે પહોંચી? એમ લાગે છે કે વાક્યરચનાને સંદિગ્ધ જ ગણવી જોઈએ. કેમકે પછીથી રાજકીર્તિ (ગુ.) દુઃખે ભર્યાં બાર વર્ષના ઉલ્લેખની સાથે જ એ બાર વર્ષની ઉંમરે પહોંચી એમ કહે છે, તો શુભવર્ધન-રાજકીર્તિ(સં.) અને ઘણાખરા ગુજરાતી કવિઓએ સ્પષ્ટ રીતે એ બાર વરસની થઈ એમ જ કહ્યું છે. માત્ર સમયપ્રમોદ અને

રાજસિંહ એ બે કવિઓએ દુઃખભર્યાં વર્ષોનો કે ઉંમરનો ઉલ્લેખ કર્યો નથી. એ સમયની સામાજિક સ્થિતિ વિચારતાં બાર વર્ષની ઉંમર થઈ એ જ સ્વાભાવિક ગણાય. એ નોંધપાત્ર છે કે રાજકીર્તિ(ગુ.)એ અપરમાને પણ એની પુત્રી બાર વરસની થઈ ત્યારે એના લગ્નની ચિંતા કરતી બતાવી છે.

વસ્તુઘટનાનો એક નાનકડો મુદ્દો નાગદેવતાને વિદ્યુત્પ્રભાનો આશ્રય કેમ લેવો પડે છે એ વિશેનો છે. એનામાં દેવત્વ છે એ તો સ્પષ્ટ છે, કેમકે એ વિદ્યુત્પ્રભાને વન આપવા જેવાં ઘણાં અલૌકિક કાર્યો કરી શકે છે. પરંતુ બીજી બાજુથી એ પોતાની જાતને ગારુડીઓથી બચાવી શકતા નથી. આ બાબતમાં બે ખુલાસા મળે છે. દેવચંદ્રસૂરિ અને તેને અનુસરી સંઘતિલક, જિનહર્ષ(સં.) તથા પૂંજાઋષિ નાગના શરીરમાં અધિષ્ઠિત હોવાથી આ દેવ ગારુડમંત્રદેવતાની આણ લોપી શકે તેમ નથી એમ આલેખે છે, તો વિનયચંદ્ર, જિનહર્ષ(ગુ.) વગેરે દેવ નાગકુમારના દેહમાં અધિષ્ઠિત છે એ વાતને મહત્ત્વ આપતા નથી અને દેવશક્તિથી મંત્રશક્તિ ચડિયાતી છે એમ કહે છે. રાજકીર્તિ(ગુ.), સમયપ્રમોદ અને રાજસિંહમાં આ નિરૂપણ થોડું સંદિગ્ધ રહે છે કેમકે નાગકુમારના દેહમાં દેવ અધિષ્ઠિત છે તે વાતની સાથે મંત્રશક્તિની વાતને તેમણે સ્ફુટ રીતે જોડી નથી. તો શુભવર્ધન, રાજકીર્તિ(સં.) તથા વિનયસમુદ્ર આ મુદ્દાનો ઉલ્લેખ જ કરતા નથી, એટલે કે નાગદેવતાને વિદ્યુત્પ્રભાનું શરણું કેમ લેવું પડે છે એ પ્રશ્ન એમને મૂંઝવતો જ નથી. આ સાથે જ એ નોંધી શકાય કે આ કવિઓ ગારુડિકો શાનાથી સજ્જ થઈને આવે છે તે વિશે પણ એકસરખી વાત કરતા નથી. મંત્રશક્તિની વાત કરે છે તે દેવચંદ્રસૂરિ પણ ગારુડિકોને જડીબુટ્ટી લઈને જ આવતા બતાવે છે, તો જિનહર્ષ(સં.) એમને સૂળી લઈને આવતા બતાવે છે. રાજસિંહ ગારુડિકોને હાથમાં નાગદમની લઈને આવતા વર્ણવે છે તે પણ આવું જ કશુંક સાધન જણાય છે. સમયપ્રમોદ અને પૂંજાઋષિ જડીની સાથે મંત્રનો નિર્દેશ કરે છે, પરંતુ એક માત્ર વિનયચંદ્ર એમને જાંગલી (સર્પમંત્ર?) બોલતા આવતા વર્ણવે છે. શુભવર્ધન અને રાજકીર્તિ(સં.)એ મંત્રશક્તિની વાત નથી કરી, તેમ ગારુડિકો કઈ રીતે સજ્જ થઈને આવ્યા છે તે પણ કહ્યું નથી. મધ્યકાલીન સાહિત્યપરંપરામાં વીગતોની ચોકસાઈની અપેક્ષા ઓછી હતી તે આ નાનકડા મુદ્દાની ચર્ચા પરથી દેખાઈ આવે છે.

વિદ્યુત્પ્રભાની સાથે વનને ચાલતું જોઈ એના વિશે દેવતા હોવાનો ભ્રમ થાય અને પછી કેટલીક નિશાનીઓથી એ દેવતા નથી પણ માનુષી સ્ત્રી છે એમ

નક્કી કરવામાં આવે એ થોડીક પ્રાકૃત-સંસ્કૃત કૃતિઓમાં જ જોવા મળે છે. ગુજરાતી કવિઓએ તો આ વીગતનો લાભ લીધો જ નથી. જે ત્રણ પ્રાકૃત-સંસ્કૃતના કવિઓ આ વીગત મૂકે છે તેમાંથી દેવચંદ્રસૂરિ બાલાએ આંખો ચોળી તેથી, સંઘતિલક એની આંખને પલકારા છે તેથી, અને જિનહર્ષ એની આંખને પલકારા છે ને એના પગ જમીનને અડકે છે તેથી એ દેવતા ન હોવાનો નિર્ણય થતો બતાવે છે. શુભવર્ધન આ કન્યા પાતાલસુંદરી છે, દેવી છે, લક્ષ્મી છે કે ખેચરી છે એવા સંશયો સાથે એ માનુષી હોવાનો રાજાને નિર્ણય કરતો બતાવે છે પણ એ માટે એમણે કશાં કારણો નોંધ્યાં નથી.

જિતશત્રુ કાલવિલંબ સહી શકે તેમ ન હોવાથી વિદ્યુત્પ્રભા સાથે ગાંધર્વ-વિવાહ કરે છે એવું લગભગ બધી પ્રાકૃત-સંસ્કૃત કૃતિઓના કર્તા વર્ણવે છે. વિનયચંદ્રે આવું સ્પષ્ટ કહ્યું નથી, પરંતુ રાજાએ વિદ્યુત્પ્રભાને પત્ની તરીકે પ્રાપ્ત કરી લીધી એવું એક જ વાક્યમાં કહ્યું છે તેમાં એવો જ અર્થ અભિપ્રેત જણાય છે. ગુજરાતીમાં રાજસિંહ અને જિનહર્ષ એ બે કવિઓ જ સ્પષ્ટ રીતે ગાંધર્વવિવાહની વાત કરે છે. સમયપ્રમોદે એ શબ્દ નથી વાપર્યો, પણ તરત લગ્ન થઈ જતાં બતાવ્યાં છે. રાજકીર્તિ, વિનયસમુદ્ર અને પૂંજાઋષિએ આ પરંપરાથી જુદા પડી, પરંપરાગત લગ્નવિધિ થતી બતાવી છે. એટલે કે ગાંધર્વવિવાહની વાત એ સ્પષ્ટપણે છોડી દે છે. અહીં એ નોંધવું જોઈએ કે ગાંધર્વવિવાહ એ કેવળ પ્રેમલગ્નનો પ્રકાર છે, એમાં સ્વજનોની સંમતિ પણ અપેક્ષિત નથી ને તેથી કોઈ વિધિ થતી નથી, ત્યારે અહીં વિદ્યુત્પ્રભાના પિતાની સંમતિ લેવામાં આવી છે ને વિદ્યુત્પ્રભાએ રાજા પ્રત્યે ખરેખર કોઈ અનુરાગ પ્રકટ કર્યો નથી. ગાંધર્વવિવાહનો અર્થ અહીં મર્યાદિત થઈ ગયો છે ને ગુજરાતી કવિઓને તો લગ્નસમારંભ વિના પણ ગોઠ્યું નથી, એને બદલાતી સામાજિક સ્થિતિના સંકેત તરીકે જોઈ શકાય.

અપરમાતા આરામશોભાને મારવા માટે વિષપ્રયોગ ત્રણ વાર કરે છે એવું નિરૂપણ લગભગ સમગ્ર પરંપરામાં મળે છે. એમાં બે કવિઓ જુદા પડે છે. વિનયચંદ્ર બે જ પ્રયત્નો બતાવે છે અને બીજી વેળા જ પિતા પુત્રને પ્રસૂતિ માટે લઈને આવે છે. રાજકીર્તિ(ગુ.) બે પ્રયત્નો પછી સગર્ભાવસ્થાના સમાચાર મળતાં પિતા આવરોજાવરો કરે છે એમ વર્ણવે છે ને પછી પિતા આરામ-શોભાને લઈને આવે પણ છે, પણ ત્રીજા વિષપ્રયોગની વાત નથી કરતા. પરંપરામાં મોટે ભાગે આ ત્રણ પ્રયત્નોમાં લાડુ, ફીણી અને માંડા એ ત્રણ મીઠાઈઓનો ઉલ્લેખ થયો છે. સ્વાભાવિક રીતે જ વિનયચંદ્ર અને રાજકીર્તિ

(ગુ.)માં ત્રીજી મીઠાઈનો ઉલ્લેખ નથી. ત્રીજી મીઠાઈમાં સમયપ્રમોદ પકવાન, પૂંજાઋષિ ઘેબર, રાજસિંહ મીઠાઈ અને શુભવર્ધન તથા જિનહર્ષ(સં.) કંઈક ખાવાનું એવો ઉલ્લેખ કરે છે. એકમાત્ર રાજકીર્તિ(સં.) એવા કવિ છે જે ત્રણે વાર લાડુનો જ ઉલ્લેખ કરે છે. લુપ્ત થતાં મીઠાઈનામોનું આમાં સૂચન હોઈ શકે.

રાજા મીઠાઈ ચકોરપક્ષીને બતાવીને – એની પાસે પરીક્ષા કરાવીને પછી ખાય છે એવું નિરૂપણ દેવચંદ્રસૂરિ અને વિનયચંદ્ર જ કરે છે. પછીની સંસ્કૃત-પ્રાકૃત કે ગુજરાતી પરંપરામાં એ વાત આવતી નથી. ચકોરપક્ષી વિશેનો કવિસમય-લોકસમય અપરિચિત થઈ ગયાનો સંભવ એ બતાવે છે.

લગભગ આખી પરંપરામાં આ પ્રસંગોએ પુત્રીને ઘેર લઈ જવાની વાત સમાન રીતે આલેખાયેલી છે. પહેલી વાર અગ્નિશર્મા આરામશોભાને ત્યાં જાય છે ત્યારે રાજાને વિનંતી કરે છે કે માતાને મળવા આરામશોભાને મોકલો. રાજા એમ કહીને ઇનકાર કરે છે કે રાજરાણી સૂર્યને પણ ન દેખે. ત્રીજી વાર જાય છે ત્યારે આરામશોભાની સગર્ભાવસ્થાનો પ્રસંગ હોય છે તેથી પ્રસૂતિ અર્થે એને પિયર મોકલવા રાજાને એ વિનંતી કરે છે. રાજા ઉત્તર આપે છે કે એ ન બને. કેટલાક કવિઓમાં અહીં રાજરાણીની પ્રસૂતિ પિયરમાં ન થાય એવો સ્પષ્ટ નિર્દેશ મળે છે. જ્યાં એવો સ્પષ્ટ નિર્દેશ નથી ત્યાં પણ એમ અભિપ્રેત હોવાનું માની શકાય. પરંતુ ત્રણ કવિઓ આ વ્યાપક પરંપરાથી જુદા પડે છે. પહેલી વાર અગ્નિશર્મા પુત્રીને મોકલવા કહે છે ત્યારે વિનયચંદ્ર રાજા પાસે રાજરાણી સૂર્યને પણ ન દેખે એવો ઉત્તર નથી અપાવતા, પરંતુ એને એમ કહેતા બતાવે છે કે અત્યારે ઉનાળો ચાલે છે એટલે નહીં, વર્ષાઋતુમાં મોકલીશું. પણ આ વિનયચંદ્ર પ્રસૂતિ અર્થે આરામશોભાને પિયર મોકલવાની વાત આવે છે ત્યારે લોકાચારથી જુદા એવા રાજાચારનો રાજા પાસે ઉલ્લેખ કરાવે જ છે. રાજકીર્તિ(ગુ.) અને વિનયસમુદ્ર એ બે કવિઓ આ રાજરૂઢિનો એકેય પ્રસંગે નિર્દેશ કરતા નથી. એ બંને અગ્નિશર્મા પહેલી વાર જાય છે ત્યારે પુત્રીને તેડવાની વાત મૂકતા જ નથી. પ્રસૂતિપ્રસંગે રાજકીર્તિ રાજાને કશા કારણ વિના ના પાડતો બતાવે છે, ત્યારે વિનયસમુદ્ર રાજાને એવું કારણ રજૂ કરતો બતાવે છે કે મારે ત્યાં આ પહેલો પુત્રજન્મનો પ્રસંગ છે, તેથી રાણીને કેમ મોકલું ? આખી પ્રસંગઘટનાને રાજરૂઢિની વાત એક પ્રયોજન પૂરું પાડે છે, એનો આ કવિઓએ કેમ ઉપયોગ નથી કર્યો એ નવાઈભર્યું છે.

આ કૃતિમાં એક મહત્ત્વનો પ્રસંગ તે આરામશોભાને સ્થાને પોતાની પુત્રીને મૂકવાનું કપટ અપરમાતા રચે છે તે છે. મોટા ભાગના કવિઓ આ ઘટનાને

આમ વર્ણવે છે: માતાએ ઘરના વાડામાં કૂવો ખોદાવ્યો, પોતાની પુત્રીને ભોંયરામાં છુપાવી, પછી આરામશોભાને જ્યારે કૂવામાં નાખી દીધી ત્યારે પોતાની પુત્રીને પ્રસૂતિકાવેશ પહેરાવી એને સ્થાને પલંગમાં સુવડાવી દીધી. આમાં થોડો વીગતફેર પણ મળે છે. કોઈ કવિ ભોંયરાનો નિર્દેશ કરતા નથી, જેમકે રાજકીર્તિ (સં. તથા ગુ.); તો કોઈ કવિ કૂવામાં ભોંયરું બનાવ્યાનું પણ કહે છે, જેમકે સંઘતિલક. અપરમાની પુત્રી દેખાવમાં આરામશોભાને મળતી હોય (પરંપરામાં આવો ઉલ્લેખ કેટલેક ઠેકાણે મળે છે) તો એને આરામશોભાને સ્થાને મૂકવાની સગવડ થાય છે, પરંતુ પુત્રીને લોકોની નજરમાંથી દૂર કરી છુપાવવાનું શક્ય કેમ બને, એક સ્ત્રીને સ્થાને બીજી સ્ત્રી મૂકતાં લોકોને શંકા ન થાય તેવી સ્થિતિ કેમ ઊભી કરી શકાય આ વિશે કવિઓએ વિચાર કર્યો નથી. મધ્યકાલીન કથાની અવાસ્તવિકતા એમ ને એમ રહી છે. માત્ર બે કવિએ આ ઘટનાને કંઈક સ્વીકાર્ય બનાવતાં કારણો પૂરાં પાડ્યાં છે. વિનયચંદ્રે પાછળથી અપરમાને એમ વિચારતી બતાવી છે કે મેં પુત્રી મરી ગઈ છે એમ જણાવી એને ભોંયરામાં છુપાવી રાખી તે સારું કર્યું. પુત્રી મરી ગઈ હોય તો લોકો સ્વાભાવિક રીતે એ વિશે પૃચ્છા ન કરે. વિનયસમુદ્રે આ વાતનો લાભ લીધો નથી પણ બીજી રીતે ઘટનાને પ્રતીતિકર બનાવવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. એમણે પહેલાં પુત્રીને ક્યાં રાખી તે સ્પષ્ટતાથી બતાવ્યું નથી, પરંતુ પછી આરામશોભાને અપરમા કૂવામાં નાખે છે તેમાંથી જ એની પુત્રીને બહાર કઢાતી હોવાનું વર્ણવ્યું છે — લોકોની નજરે જાણે આરામશોભાને જ બહાર કાઢવામાં આવી! એનો અર્થ એ થાય કે અપરમાએ કૂવામાં જ ભોંયરું કરાવી પુત્રીને રાખી છે. આ ઘટનામાં અગ્નિશર્માની ભૂમિકા શી રહી એ વિશે લગભગ આખી પરંપરા ચૂપ છે. માત્ર વિનયસમુદ્રમાં અગ્નિશર્મા પુત્રી વિશે કંઈ પૂછવા જાય છે ને અપરમા એને ચૂપ કરી દે છે એવું નિરૂપણ આવે છે. એટલે કે અગ્નિશર્મા આ કાવતરામાં ભાગીદાર નથી, પણ સાથે સાથે એને પ્રશ્ન તો થાય છે જ, જે સ્વાભાવિક છે. પૂંજાઋષિ પણ આ કપટ માતાપુત્રી બે જ જાણે છે એવું આલેખે છે, પણ એમણે અગ્નિશર્માને કંઈ પ્રશ્ન થતો હોય એવો ઉલ્લેખ કર્યો નથી. એ નોંધપાત્ર છે કે ઘટનાને થોડીક પ્રતીતિકર બનાવવાની કોશિશ થયા પછી પણ અન્ય કવિઓએ એનો લાભ લીધો નથી. એ પરથી એમ સમજાય કે મધ્યકાલીન સાહિત્યમાં વાસ્તવિકતાના આવા પ્રશ્નોનું મહત્ત્વ નહોતું.

આરામશોભા નાગદેવની કૃપાથી પોતાના પુત્રને રમાડવા જાય છે અને રાજાને હાથે ઝડપાય છે એ ઘટનાની વીગતોમાં પણ પરંપરામાં થોડો ફરક જોવા મળે છે. મોટે ભાગે એવું નિરૂપણ મળે છે કે આરામશોભા કુલ ચાર વખત જાય

છે, તેમાં છેલ્લી બે રાત રાજા છુપાઈને ઊભો રહે છે. એક રાતે વિચાર કરતો રહે છે ત્યાં આરામશોભા જતી રહે છે. છેલ્લી રાતે એ આરામશોભાને રોકે છે. કોઈ કવિએ ચોથી રાતે જ રાજાને છુપાઈને ઊભો રહેતો બતાવ્યો છે, જેમકે સંઘતિલક અને જિનહર્ષ(સં.); તો કોઈ કવિએ બીજી જ રાતે એને છુપાઈને ઊભો રહેતો ને આરામશોભાને રોકતો બતાવ્યો છે, જેમકે વિનયચંદ્ર અને વિનયસમુદ્ર. વિનયચંદ્ર તો આ માટે કારણ પણ પૂરું પાડે છે – રાજાને માટે એક દિવસ તે એક વર્ષ જેવો બની ગયો. એટલે કે રાજામાં અપાર અધીરાઈ આવી ગઈ. જિનહર્ષ(ગુ.)માં નિરૂપણ અસ્પષ્ટ છે પણ ત્રણથી વધારે વાર આરામશોભા પુત્રને જોવા ગઈ હોય એમ ઘટાવી શકાય તેમ નથી. બીજી વાર એ આવી ત્યારે રાજા છુપાઈને રહ્યો હતો કે કેમ તે પણ અસ્પષ્ટ છે.

અપરમાતા અને એની પુત્રીનું કપટકર્મ જાણવા મળતાં રાજા એમને શિક્ષા કરવા પ્રવૃત્ત થાય છે અને આરામશોભાની વિનંતીથી એમાંથી રોકાય છે એવું પરંપરામાં વ્યાપક રીતે આલેખાયેલું છે. શિક્ષાની વીગતમાં અહીંતહીં થોડો ફરક મળે છે તે મહત્ત્વનો નથી પણ એક વીગતફેર નોંધપાત્ર છે. દેવચંદ્રસૂરિ એમ કહે છે કે આરામશોભાએ બહેનને પોતાની પાસે જ રાખી, તો વિનય-ચંદ્ર એમ વર્ણવે છે કે એને સ્થલાશ્રયે મોકલી આપવામાં આવી. બીજા કવિ-ઓમાં આ હકીકતની કશી સ્પષ્ટતા નથી. પણ વધારે નોંધપાત્ર ફરક તો એ છે કે રાજકીર્તિ(સં.)માં શારીરિક શિક્ષામાંથી તો બ્રાહ્મણ-બ્રાહ્મણી અને સાવકી બહેનને બચાવવામાં આવે છે, પરંતુ સાવકી બહેનને ઘરમાંથી અને બ્રાહ્મણ-બ્રાહ્મણીને દેશમાંથી કાઢી મૂકવામાં આવે છે. પૂંજાઋષિએ પણ બ્રાહ્મણ-બ્રાહ્મણીને દેશવટો આપવામાં આવે છે એમ આલેખ્યું છે. સાવકી બહેન વિશે એવું કહેવામાં આવ્યું નથી, પણ એમ અભિપ્રેત હોય એવો સંભવ ખરો. આરામ-શોભાની ઉપકારભાવના અને દયાવૃત્તિનો મહિમા આમાં ઓછો થઈ જાય છે.

આરામશોભાના કુલધરકન્યા તરીકેના પૂર્વભવવૃત્તાંતમાં પ્રસંગઘટનાના મહ-ત્ત્વના ફેરફારો નથી. છતાં બેત્રણ મુદ્દાઓ નોંધી શકાય. એક મુદ્દો નંદનને આપવાના ધનનો છે. દેવચંદ્રસૂરિના કથાનકમાં કુલધર નંદનને એમ કહે છે કે તારું ધન હું તને મોકલી આપીશ, પણ એ ધન મોકલવાનો પછી કોઈ પ્રસંગ આવતો નથી. જિનહર્ષ(સં.), શુભવર્ધન, રાજકીર્તિ(સં.) વગેરે આ પ્રસંગ-નિરૂપણને અનુસરે છે. સંઘતિલકની કથામાં કુલધર પહેલાં મૂલદ્રવ્ય આપીને પુત્રીને તારી સાથે મોકલીશ એમ કહે છે, પરંતુ નંદન પત્નીને લઈને જવા નીકળે છે ત્યારે દ્રવ્ય પછીથી તારે ગામ મોકલીશ એમ કહે છે એટલો ફરક છે. સંસ્કૃત-પ્રાકૃત કથાઓની આ પરંપરામાં એક માત્ર વિનયચંદ્ર જુદા પડે

છે. તેઓ કુલધરને પહેલેથી એમ વિચારતો બતાવે છે કે આ ગરીબ પરદેશીને પુત્રી પરણાવવાથી કશો લાગભાગ નહીં આપવો પડે. દ્રવ્ય આપવાની કંઈ વાત પણ પછી આવતી નથી અને નંદન પોતાની પત્નીને તજવાનો વિચાર કરે છે ત્યારે એને એવી ફરિયાદ કરતો પણ બતાવ્યો છે કે આને એના બાપે કશું ધન પણ આપ્યું નથી. ગુજરાતી કૃતિઓના કવિઓમાંથી ઘણાએ ધન વિશેનો આ મુદ્દો જ ઉડાવી દીધો છે. માત્ર વિનયસમુદ્રે કુલધર અને નંદન વચ્ચે સંવાદ ગોઠવ્યો છે, જેમાં કુલધર નંદનનું ખર્ચ ચલાવવાની ખાતરી આપે છે, પરંતુ પછીથી ખર્ચ મોકલવાની કોઈ વાત આવતી નથી. રાજસિંહ પરંપરાથી જુદું જ નિરૂપણ કરે છે. એમાં કુલધર નંદનને કહે છે કે હું તને મૂલદ્રવ્ય આપીશ, એનાથી તું વેપાર કરજે, એટલું જ નહીં પછીથી નીકળતી વખતે એને ધન આપે પણ છે, જે નંદન હાથમાં લેતો નથી. જોઈ શકાય છે કે વિનયચંદ્ર અને વિનયસમુદ્રમાં નંદનમાં ગરીબીને કારણે આવેલી ક્ષુદ્રતા અને લોભને ઉઠાવ મળે છે, ત્યારે રાજસિંહમાં એના અભિમાની સ્વભાવને ઉઠાવ મળે છે. બીજા કવિઓએ આ મુદ્દાનો કશો લાભ ઉઠાવ્યો નથી એમ જ કહેવાય.

પતિથી તરછોડાયેલી કુલધરકન્યા અગ્નિપ્રવેશ કરવા તૈયાર થાય એવું માત્ર પૂંજાઋષિ જ વર્ણવે છે. પોતાનો પતિ ચાલ્યો ગયો છે, એવું કુલધર-કન્યા માણિભદ્રને કહેતી હોય એવું માત્ર વિનયચંદ્ર અને પૂંજાઋષિમાં જ છે, અન્યત્ર એ પોતાને સાથભ્રષ્ટ થયેલી ને ભૂલી પડેલી કહે છે. વિનયચંદ્ર અને પૂંજાઋષિમાં પતિના અનુચિત કર્મનું ઇંગિત થાય છે. માણિભદ્રે કરાવેલા જિનભવનનો બગીચો રાજાએ આપેલો હતો અને તેથી રાજાને શો જવાબ આપવો એની એને ચિંતા થાય છે એવું નિરૂપણ સંસ્કૃત-પ્રાકૃત પરંપરામાં છેક શુભવર્ધન રાજકીર્તિમાં જોવા મળે છે, જેનું અનુસરણ સમયપ્રમોદથી શરૂ કરીને બધા ગુજરાતી કવિઓએ કરેલું છે.

પ્રસંગઘટનાની આ તુલનાત્મક ચર્ચા એમ બતાવે છે કે એમાં ચોક્કસ સભાન દૃષ્ટિથી થયેલા હોય એવા ફેરફારો ઓછા જોવા મળે છે અને સ્વાભાવિક, વાસ્તવિક, તાર્કિક વસ્તુરચનાનો પ્રયત્ન કોઈ કવિએ સુસંગત રીતે કર્યો હોય એવું તો કહી શકાય એમ જ નથી. મધ્યકાલીન કથાઓ પાસે આ જાતની અપેક્ષાઓ નહોતી એટલું જ આ પરથી સિદ્ધ થાય છે.

પ્રસંગનિરૂપણ

આ કૃતિઓનાં પ્રસંગનિરૂપણોને સરખાવતાં એક વિલક્ષણ તારણ નીકળે છે. એક બાજુથી પ્રસંગમાં કથારસને પોષક વિસ્તરણ-ઉમેરણનું વલણ દેખાય છે,

તો બીજી તરફથી ઉભડક-અધ્ધર પ્રસંગકથન થતું હોય એવા દાખલાઓ પણ જડે છે, અને એક જ કવિમાં કથાના જુદાજુદા અંશોમાં આવાં ભિન્ન વલણો જોવા મળે છે. તો વળી એક કવિ જ્યાં વિસ્તાર કરે ત્યાં બીજો સંક્ષેપ કરે અને એક સંક્ષેપ કરે ત્યાં બીજો વિસ્તાર કરે એવું પણ બને છે. આ પરથી સમજાય છે કે કવિઓએ કથાકથનાદિમાં પોતાની પ્રકૃતિ અનુસાર રસ લીધો છે ને પરંપરાને આગળ ચલાવી છે, તેમ કથા જાણીતી હોવાની પરિસ્થિતિનો લાભ ઉઠાવી એમણે કથાપ્રસંગની યોગ્ય માવજત કરવાનું ટાળ્યું પણ છે. સંસ્કૃત-પ્રાકૃત કથાઓ ઘણી ખરી તો કોઈ લાંબી રચનાના ભાગ રૂપે દૃષ્ટાંત તરીકે આવેલી કથાઓ છે, પણ ગુજરાતી કૃતિઓ તો સ્વતંત્ર રચનાઓ છે. એમાં વિસ્તાર અવશ્ય થયો છે, પરંતુ પરંપરાનો ભરપૂર લાભ લઈને રચાયેલી કોઈ સમૃદ્ધ કૃતિ મળતી નથી. અલબત્ત, પાછળના કવિઓને આગળની સર્વ કૃતિઓ પ્રાપ્ય હોય એવું ન પણ બને.

પ્રસંગનિરૂપણ ઉભડક-અધ્ધર કે અસ્પષ્ટ રહી ગયાં હોય એના કેટલાક દાખલા વસ્તુરચનાની ચર્ચામાં આવી ગયા છે, તોપણ એક વધુ દૃષ્ટાંત જોઈએ. પૂર્વપરંપરામાં દીકરીને ભાતું મોકલવા અંગે પતિપત્ની વચ્ચે સંવાદ થતો આલેખાયો છે તોપણ રાજકીર્તિ (ગુ.) એવા કશા સંવાદ વગર દીકરીને લાડુ મોકલવાની વાત મૂકે છે. આથી એ પ્રસંગ એમાં ઘણો ઉભડક અને નિર્જીવ લાગે છે. પછીથી વિનયસમુદ્ર, સમયપ્રમોદ, રાજસિંહ અને જિનહર્ષે આ સંવાદને, વળી, ખીલવ્યો છે અને એમાં પોતા તરફથી કેટલાક અંશો દાખલ કર્યા છે. જેમકે વિનયસમુદ્રમાં અપરમાતા પતિને મહેણું મારે છે કે બાર ગામની બક્ષિસ મળી છે તોયે દરિદ્રપણું જતું નથી; સમયપ્રમોદમાં અપરમા એવી દલીલ કરે છે કે પુત્રી પિયરની સુખડી વાંછે જ; તો જિનહર્ષમાં અગ્નિ-શર્મા એમ વિચારે છે કે આને સાવકી પુત્રી પ્રત્યે દ્વેષ નથી.

વિનયસમુદ્રે આ સંવાદ મોકળાશથી મૂક્યો છે, તેમ પુત્રી પિતાને પરણાવવા જે પ્રયત્ન કરે છે તે પ્રસંગ પણ ખીલવ્યો છે – પડોશીને વચ્ચે નાખ્યા છે, પિતા પોતાની ઉંમરના, પુત્રીને નવી મા સાલરૂપ થવાના વગેરે વાંધા કાઢે છે ને પુત્રી એના ચોખ્ખા જવાબો વાળે છે એવું બતાવ્યું છે. આરામશોભા પુત્રને જોવા ઇચ્છે છે ત્યારે એની ને નાગદેવતા વચ્ચે થોડો લાંબો સંવાદ થાય છે તથા કુલધર અને નંદન વચ્ચે પણ નિર્વાહખર્ચ વિશે ચર્ચા થાય છે. પરંતુ આ જ કવિએ વિદ્યુત્પ્રભાને રાજા જુએ છે તે પછીનો પ્રસંગ ઝડપથી વર્ણવ્યો છે ને વિદ્યુત્પ્રભા, પ્રધાન, રાજા, અગ્નિશર્માના ટૂંકા ઉદ્‌ગારોથી જ કથાને આગળ

ચૈલાવી છે. એ જ રીતે કુલધરકન્યા તપ કરે છે ને એ સફળ થતાં એનો જે મહિમા થાય છે તે બધું પણ ઝડપથી આલેખ્યું છે. પછીના કવિ સમયપ્રમોદ આ પ્રસંગને નિરાંતથી વર્ણવે છે, જેને એ પછીના કવિઓ સામાન્ય રીતે અનુસર્યા છે.

કયા પ્રસંગને ખીલવવો એ દરેક કવિની પોતાની પસંદગી હોઈ શકે છે અથવા આ વસ્તુ આકસ્મિક રીતે નીપજી આવતી પણ હોય. સમયપ્રમોદ અને જિનહર્ષ(ગુ.) એ બે કવિઓ જ પુત્રજન્મના પ્રસંગના આનંદને વર્ણવે છે અને પોતપોતાની રીતે વર્ણવે છે. સમયપ્રમોદ રાજાને વધામણી થાય, રાજા વધામણી આપનારનું દાસપણું ઉતારે, બંદીવાનોને કેદખાનામાંથી મુક્ત કરે વગેરે હકીકતો ગૂંથે છે; તો જિનહર્ષ(ગુ.) બ્રાહ્મણ ગોળ વહેંચે છે એવી તળપદા જીવનની હકીકત ગૂંથે છે. ધવલમંગલ, તોરણ, ઢોલનિશાન તો હોય જ.

અપરમા આરામશોભાને સ્થાને પોતાની પુત્રીને મૂકી દે છે તે પછી દીકરી પર આવેલું સંકટ નિવારવા જે ઉપાયો યોજે છે તેનું નિરૂપણ પાછળના કવિઓએ ઠીક ખીલવ્યું છે. સંસ્કૃત-પ્રાકૃત કૃતિઓના કર્તાઓમાં તો કેવળ રાજશ્રીતિ નજરે ઉતારવાની કોઈક વિધિ કરવામાં આવી એવું નિર્દેશ છે. ગુજરાતી કવિઓમાંથી વિનયસમુદ્રને આવી જરૂર પડતી નથી, કેમકે એમાં તો આરામશોભા કૂવામાં પડી જતાં એને ખોડ લાગી છે એવો પ્રસંગ આલેખાયો છે. એટલેકે આ દૈવકોપ નથી. પૂંજાઋષિ આ પ્રસંગે માત્ર વૈદને નહીં, વાદીઓને પણ લાવે છે, મંત્રયંત્રાદિના ઉપચારોનો ને કાકડમાલનો પણ ઉલ્લેખ કરે છે. જોકે આનો લાભ પછીના બે કવિ રાજસિંહ અને જિનહર્ષે ઉઠાવ્યો નથી.

પ્રસંગનિરૂપણના નાનાનાના અપરંપાર ભેદો આ કૃતિઓમાં પડેલા છે, જેની ચર્ચા કરવી શક્ય નથી તેમ આવશ્યક પણ નથી. પ્રસંગનિરૂપણ પરત્વેની મધ્યકાલીન રૂઢિ સમજવા આટલું પર્યાપ્ત છે.

ચરિત્ર-મનોભાવ-ચિત્રણ

એ જાણીતું છે કે મધ્યકાળના કથાસાહિત્યમાં 'ચરિત્ર'ની કોઈ ચુસ્ત વિભાવના નહોતી. કથારસનું એમાં પ્રાધાન્ય રહેતું. મનોભાવચિત્રણની તરફ કવિઓ અવશ્ય લેતા પણ પ્રસંગપ્રસંગની રસજમાવટ તરફ લક્ષ હોઈને એક જ પાત્રમાં પરસ્પર અસંગત ગણાય એવાં ભાવચિત્રણોનો પણ એમાં બાધ ગણાતો નહોતો. ઘણી વાર તો પાત્રો નમૂનારૂપ જ રહેતાં. તેથી મનોભાવની નૂતનતાને પણ ઘણો ઓછો અવકાશ રહેતો.

આરામશોભાવિષયક આ કથાનકોમાં પણ ચરિત્રાલેખનની આ સ્થિતિ જ

એવાં મળે છે. સુનિશ્ચિત પ્રયોજન ધરાવતી એ દૃષ્ટાંતકથા હોઈ ચરિત્રપરિવર્તનને માટે એમાં કોઈ અવકાશ નથી. ચરિત્રનિરૂપણ તરફ કવિઓનું વિશેષ લક્ષ પણ નથી, પરંતુ કવિઓ સ્વાભાવિક રીતે જ કયારેક પાત્રવર્તનની કોઈ રેખા ઉમેરે, પાત્રના ચિત્તમાં નવો વિચાર મૂકે કે એના કોઈ મનોભાવનું ચિત્રણ કરવાની તક લે. કવિ કયારેક આવું જતું પણ કરે. આથી ચરિત્રનિરૂપણ આછું કે ગાઢું બને, સ્ફુટ કે અસ્ફુટ બને. પ્રસંગરચનાના ફેરફારો કોઈ વાર પાત્રની રેખાને આમતેમ કરે. આરામશોભાનાં આ કથાનકોમાં ચરિત્રચિત્રણ બહુધા પરંપરાગત હોવા છતાં એમાં આવાં દૃષ્ટાંતો તો જડી રહે છે. મુખ્ય પાત્રોને અનુલક્ષીને આપણે આ વાત સમજીએ.

અગ્નિશર્મા એક ભોળિયા બ્રાહ્મણ તરીકે, વેદજડ બ્રાહ્મણ તરીકે પરંપરામાં આલેખાયો છે. અપારમાતાનું કપટ એ સમજી શકતો નથી, એનો ચડાવ્યો ત્રાગું કરવા સુધી જાય છે ને બીજી પુત્રીને છુપાવી છે તે એને જાણે ખબર પણ પડતી નથી. રાજાને પુત્રી પરણાવવાના પ્રસંગે એની રાજભક્તિ પણ દેખાય છે. કોઈ કવિ એના ભોળિયાપણાની વાત સહેજ વળ ચડાવીને પણ મૂકે છે, જેમકે જિનહર્ષ(ગુ.) એને એમ વિચારતો બતાવે છે કે આ સ્ત્રીને એની સાવકી પુત્રી પ્રત્યે દ્વેષ નથી! કોઈ કવિ નવાં ભાવબિંદુઓ પણ ઉપસાવે છે. જેમકે પ્રથમ પત્નીના અવસાન પછી વિનયચંદ્ર એને ગતચેતન બનેલો ને તેથી ઘરની કશી ચિંતા ન કરતો બતાવ્યો છે. આમાંથી એનું ઘરભંગ થયાનું દુઃખ તો વ્યક્ત થાય છે પણ સાથેસાથે વિદ્યુત્પ્રભા ઉપર ઘરનો બધો ભાર કેમ આવી પડ્યો એનો ખુલાસો પણ મળે છે. બીજી પત્નીના આગ્રહ પાસે એ ઝૂકી પડે છે ત્યારે જિનહર્ષ(સં.) કહે છે કે નવોઢા પાસે મોટી ઉંમરનો પતિ કિંકર જેવો હોય છે. આમાં અગ્નિશર્માની પરિસ્થિતિજન્ય વિવશતા દેખાય છે. વિનયસમુદ્રમાં અપરમાતા પુત્રીના સમાચાર પૂછતા અગ્નિશર્માને મૂંગો કરી દે છે તેનેય એની આ જાતની વિવશતાનું ઉદાહરણ કહી શકાય.

પરંતુ બે ઠેકાણે અગ્નિશર્મામાં બે જુદાં પડતાં સ્વભાવલક્ષણો આલેખાયાં છે તેની ખાસ નોંધ લેવી જોઈએ. પુત્રી પિતાને પરણાવવાનું કરે છે ત્યારે, વિનયસમુદ્રની કૃતિમાં, પિતા એને ચેતવે છે કે એથી એને આપત્તિ ઊભી થવા સંભવ છે. બીજી રીતે ભોળિયો બ્રાહ્મણ અહીં સંસારની સમજદારીવાળો દેખાય છે. વિનયચંદ્રે એને રાજાને ત્યાં ગયા પછી પુત્રી સગર્ભા છે એમ જાણતાં જ ત્રાગું કરતો બતાવ્યો છે – પત્નીની ચડામણી વિના, એ તો એના સરલઋજુ સ્વભાવ સાથે બંધ ન બેસે તેવી વાત છે. ત્યાં એ વેલો હઠીલો બ્રાહ્મણ દેખાય છે.

આરામશોભા પરંપરામાં કામગીરી, ડાહી, સરલ સ્વભાવની, નિર્ભય-પરોપકારબુદ્ધિવાળી, દયામયી સ્ત્રી તરીકે રજૂ થઈ છે. એના કામગરાપણાને કોઈ કવિઓએ વિશેષ ઉઠાવ આપ્યો છે તેમાં વિનયસમુદ્ર ખાસ નોંધપાત્ર છે. એ એની પિતૃસેવાનું ખાસ ચિત્ર આપે છે – પિતાને હસી બોલાવી જમાડે છે, એને ચળુ કરાવે છે વગેરે. આમાં એનું પિતા તરફનું વાત્સલ્ય પ્રગટ થાય છે. પિતાને એ પરણાવવા ઇચ્છે છે તે માત્ર પોતાના સુખ માટે નહીં, પિતાનું જીવન પણ દુઃખભર્યું છે એટલા માટે પણ. એથી જ પિતાના ચેતવ્યા છતાં એમને પરણાવવાનો આગ્રહ એ જારી રાખે છે. આ પ્રસંગે યૌવન જવા માંડયાનો વિષાદ અને માતાની દુઃખદ સ્મૃતિ પણ વિનયસમુદ્ર જ નોંધે છે ને અપરમા આવ્યા પછીના સંતાપને સૌથી વધુ લીનતાથી આલેખે છે તે પણ વિનયસમુદ્ર. તેથી એમની કૃતિમાં આરામશોભાનું પાત્ર વધુ વાસ્તવિક ને જીવંત ભાસે છે.

આરામશોભાની પુત્રમિલન માટેની ઝંખના ને પુત્રને એણે લડાવેલાં લાડ પરંપરામાં ઓછાંવત્તાં નિરૂપાય છે. પરંતુ આનું સૌથી વધુ ભાવપૂર્ણ ચિત્રણ રાજસિંહે કરેલું છે. એમણે પુત્રમિલન માટેની આતુરતા વિસ્તારથી વર્ણવી છે, પુત્રવિરહની વ્યથા વર્ણવી છે, પુત્રને એણે કરેલા વહાલનું વીગતે ચિત્ર આપ્યું છે અને વળી પાછી પુત્રસ્મૃતિનાં સંવેદનોને વાચા આપી છે. આ ઘૂંટાયેલા મનોભાવચિત્રણમાં માતૃહૃદયનો મનોરમ સાક્ષાત્કાર આપણને થાય છે.

ક્યાંક કવિઓએ મનોભાવચિત્રણ માટે વિશિષ્ટ પ્રસંગો પણ શોધ્યા છે. રાજકીર્તિ(ગ.)એ નાગદેવની કૃપા પછી આરામશોભાના ધન્યતાના, પ્રસન્નતાના, વાસુકિભાઈ સાથેના પૂર્વજન્મના હેતસંબંધના ભાવો પ્રગટ કર્યા છે ને રાજરાણી થયા પછી પહેલી વાર ગામ આવેલી આરામશોભાને અતીતાનુરાગની લાગણીઓથી ધબકતી બતાવી છે. સામાન્ય રીતે સંક્ષેપથી ચાલતા કવિએ આ પ્રસંગો શોધ્યા છે એ ખાસ નોંધપાત્ર છે. આ કવિ રાજારાણીને કવિતા અને ગીતનો આનંદ લેતાં નગર તરફ જતાં વર્ણવે છે તેમાં એ બંનેની કાવ્યરસિકતાનું સૂચન થાય છે. એમણે આરામશોભાના પરંપરાગત વર્ણનમાં ચોસઠ અને બોંતેર કળા, ગીત, સ્વર વગેરેની જાણકારીનું લક્ષણ મૂકેલું તે જાણે સાર્થક થાય છે.

એ નોંધપાત્ર છે કે પોતાના વાસભવનમાં અજ્ઞાત વેશે જતાં આરામશોભામાં જે વિવિધ ભાવો જાગે છે તેનું દેવચન્દ્રસૂરિએ કરેલું ચિત્તસ્પર્શી ચિત્રણ પછીથી સંઘતિલક અને જિનહર્ષે(સં.) થોડુંઘણું સાચવ્યું છે, બાકીના બધા કવિઓએ છોડી દીધું છે ! રાજા તથા ભગિનીને પલંગ પર સૂતેલાં જોવા જેવી

પરિસ્થિતિનો કવિઓને સંકોચ થયો હશે?

અપરમા આળસુ, રંગીલી, સુખવાદી, સ્વાર્થી અને કુટિલ સ્ત્રી તરીકે પરંપરામાં આલેખાયેલી છે. એની આળસને મૂર્ત કરતી વિવિધ વર્તનરેખાઓ કવિઓએ નોંધેલી છે: સંઘતિલક કહે છે કે એ ઘાસનું તણખલુંયે તોડતી નથી; શુભવર્ધન એને પગ પર પગ ચડાવીને બેસી રહેતી બતાવે છે; જિનહર્ષ(ગુ.) ઘીનું ઠામ ઢોળાઈ જાય તોય આસનથી ઊઠે નહીં એમ કહીને એની આળસને શગ ચડાવે છે. આ જ રીતે એની રંગરાગી પ્રકૃતિ, વિદ્યુત્પ્રભા પરનો એનો ત્રાસ, એની કપટકળા અને કુટિલતાને કવિઓએ અહીંતહીં જરા ઘેરો રંગ આપ્યો છે. પણ તેનામાં આરોપાયેલી એકબે રેખાઓ વધારે ધ્યાન ખેંચે છે: વિનયસમુદ્ર એનામાં પારકા પુરુષ સાથે રમવાની વૃત્તિ એટલે કે ચારિત્ર્ય-ભ્રષ્ટતા છે એવું આલેખે છે અને જિનહર્ષ(ગુ.) એને પતિ સામે બોલતી વર્ણવે છે. અપરમામાં ખલપાત્ર તરીકેનાં લક્ષણો ઉમેરતા જવાનું વલણ આમાં દેખાય છે.

જિતશત્રુ રાજાના ચરિત્રને વિશેષ ઉઠાવ આપવાનો પ્રયત્ન ભાગ્યે જ થયો છે. સંઘતિલક એને સ્વહસ્તે બ્રાહ્મણને આસન આપતો વર્ણવે છે એમાં એની મહાનુભવતાની એક રેખા અંકાય છે, તો પૂંજાઋષિ અને જિનહર્ષ(ગુ.) આરામશોભા એને પોતાનું વૃત્તાંત ન કહે ત્યાં સુધી અન્નપાણીના ત્યાગનો સંકલ્પ કરતો બતાવે છે તેમાં આરામશોભા માટેની એની ઊંડી નિસબત દેખાય છે. આરામશોભાના વિરહમાં એની બેચેની પરંપરામાં બધે જ નિર્દિષ્ટ થયેલી છે પણ એના મૂર્છા આવવા સુધીનો પરિતાપ તો એકમાત્ર પૂંજાઋષિ જ આલેખે છે. આ પરિણામ સુધી લઈ જતા સ્નેહજીવનનાં મધુર ચિત્રો તો અન્ય કોઈએ આપ્યાં નથી તેમ પૂંજાઋષિએ પણ આપ્યાં નથી.

મંત્રીના પાત્રને વિશેષ કાર્યસાધક પૂંજાઋષિએ જ બનાવ્યું છે. પરંપરામાં એ રાજાની ઇચ્છા જોઈ વિદ્યુત્પ્રભા સાથેનાં એનાં લગ્ન ગોઠવી આપનાર અને અગ્નિશર્મા જ્યારે રાજાને બ્રહ્મહત્યા આપવા તૈયાર થાય છે ત્યારે રાજાને આરામશોભાને પિયર મોકલવા સમજાવનાર સાચા હિતચિંતક મંત્રી છે, જોકે બીજા પ્રસંગે વિનયચંદ્ર, સંઘતિલક અને વિનયસમુદ્રે મંત્રીની મધ્યસ્થીની વાત છોડી દીધી છે. પણ પૂંજાઋષિએ તો રાજાના પરિતાપમાં મંત્રીને એને આશ્વાસન આપતો ને આશા બંધાવતો બતાવ્યો છે ને બાળકના પારણામાં ફૂલ જોવા મળે છે ત્યારે એનો મર્મ પ્રકટ કરતો પણ બતાવ્યો છે. એટલેકે ત્યાં મંત્રી રાજાનો ખરો મિત્ર ને માર્ગદર્શક છે.

આરામશોભાના પૂર્વજન્મની કથા એકદમ પરંપરાગત રીતે ચાલી આવે છે. એમાં ચરિત્ર-મનોભાવ-ચિત્રણની સવિશેષ તક બહુ ઓછી લેવાઈ છે. વિનયચંદ્રે કુલધર પાસે ઘણી પુત્રીઓ હોવાનું દુઃખ તીવ્રતાથી ને વિસ્તારથી પ્રગટ કરાવ્યું છે પણ એ એના વિશિષ્ટ મનોભાવ કરતાં વધુ તો સામાજિક માન્યતાના ઉદ્‌ગાર ભાસે છે. પતિથી તરછોડાયેલી કુલધરકન્યાનો પરિતાપ દેવચંદ્રસૂરિએ આલેખેલો અને એમાં નગુણા પતિ પ્રત્યેના ઉપાલંભો પણ ગૂંથેલા. આ પરિતાપને પછીથી કેટલાક ગુજરાતી કવિઓએ ઘૂંટયો છે. પૂંજાઋષિએ એમાં પાપસંવેદન ગૂંથ્યું છે, તો જિનહર્ષે(ગુ.) પતિ પ્રત્યેના આક્રોશને વધુ તીવ્ર કર્યો છે અને કુલધરકન્યાની સમગ્ર જીવનની નિઃસારતાની વેદનાને ઉઠાવ આપ્યો છે. નંદનના ચરિત્રચિત્રણમાં, થોડા ઘટનાફેરથી, જે ફરક પડે છે તેની ચર્ચા આપણે આગળ કરી ગયા છીએ.

ચરિત્ર-મનોભાવની આ સૃષ્ટિમાં અસાધારણતા નથી, પરંતુ મધ્યકાલીન કથાકૃતિનો આ રસપ્રદ અંશ છે અને ગુજરાતી કવિઓમાં જે કથાવિસ્તરણ દેખાય છે તે બહુધા આ અંશને આભારી છે. ગુજરાતી કવિસ્વભાવનું એમાં સૂચન જોઈ શકાય.

વર્ણન-પ્રત્યક્ષીકરણ

વર્ણન-પ્રત્યક્ષીકરણમાં ગુજરાતી કૃતિઓના કર્તાઓએ ઘણો ઓછો રસ બતાવ્યો છે ને સંસ્કૃત-પ્રાકૃત કૃતિઓના કર્તાઓએ પણ ઓછોવત્તો રસ બતાવ્યો છે. સંસ્કૃત-પ્રાકૃત કૃતિઓ બહુધા લાંબી રચનાના ભાગરૂપ દૃષ્ટાંતકથાનકો છે. એમાં સ્વાભાવિક રીતે જ કેટલોક સંકોચ નડે. તેમ છતાં દેવચંદ્રસૂરિ અને સંઘતિલકે વર્ણન-પ્રત્યક્ષીકરણમાં ઠીકઠીક રુચિ બતાવી છે. એમનાં વર્ણનો સામાન્ય રીતે લક્ષણસૂચિ જેવાં ને ક્વચિત્ આલંકારિક છે, તો દેવચંદ્રસૂરિએ શ્લેષમૂલક ઉપમા અલંકારથી કરેલું સ્થલાશ્રયનું વર્ણન તો આખી પરંપરામાં જુદું તરી આવે છે. મનોભાવોને મૂર્ત કરતી ચેષ્ટાઓ દેવચંદ્ર પણ આલેખે છે, તેમ છતાં પદાર્થને મૂર્તતા આપવાનું વલણ સંઘતિલકમાં સવિશેષ છે એ આપણે આગળ જોઈ ગયા છીએ. વિનયચંદ્રે વર્ણન-પ્રત્યક્ષીકરણનાં મર્યાદિત રસ બતાવ્યોછે — કેટલાંક વર્ણનો છોડયાં છે તો પુત્રભવનનાં જેવાં કોઈક લાક્ષણિક વર્ણનો ઉમેર્યાં પણ છે. સંસ્કૃત-પ્રાકૃત પરંપરામાં વર્ણનાદિકમાં સૌથી ઓછો રસ લેનાર તો શુભવર્ધન અને રાજકીર્તિ છે, જ્યારે જિનહર્ષે એમાં સૌથી વિશેષ રસ લીધો છે. ગ્રીષ્મઋતુનાં જેવાં કેટલાંક વર્ણનો એમણે જ આપ્યાં છે, એમનાં વર્ણનો આલંકારિક અને છટાદાર છે, ચેષ્ટાઓને આલેખવાની તક એમણે

એતદ્

વધારે લીધી છે અને ભાવવિચારાદિને મૂર્ત કરતાં અલંકારો પણ એમણે વધારે પ્રયોજ્યા છે. જિનહર્ષની કૃતિ આ કારણે માત્ર કથા નહીં પણ કાવ્ય બની છે. એમની આ કાવ્યરચના કોઈ લાંબી કૃતિના ભાગરૂપ નથી પણ સ્વતંત્ર રચના છે એનો લાભ પણ એમને મળ્યો હોય.

ગુજરાતી કવિઓની કૃતિઓ પણ સ્વતંત્ર રચનાઓ છે છતાં એમાં પૂર્વ-પરંપરામાં મળતાં ઘણાં વર્ણનો કાં તો છોડી દેવામાંઆ વ્યાં છે અથવા સંક્ષેપમાં જ કરવામાં આવ્યાં છે. બેત્રણ કવિઓએ વિદ્યુત્પ્રભાના અંગસૌન્દર્યનું વર્ણન પરંપરાગત અલંકારોથી કર્યું છે તે થોડું ધ્યાન ખેંચે છે. કોઈ વર્ણનો આ કવિઓએ જુદી અને લાક્ષણિક વીગતો ગૂંથીને કર્યાં છે, જેમકે, રાજકીર્તિએ રાજાના નગરપ્રવેશનું વર્ણન એ વખતે વગાડવામાં આવેલાં વિવિધ વાદ્યોના ઉલ્લેખથી કર્યું છે, તો પુંજાઋષિએ એ પ્રસંગે આશીર્વાદ આપતી દેવીઓને આણીને તત્કાલીન સામાજિક માન્યતાઓનો પુટ આપ્યો છે. સામાન્યતઃ વર્ણનની ઓછી રુચિ બતાવતા આ કવિઓએ કેટલાંક વર્ણનો ઉમેર્યાં પણ છે! જિન-હર્ષે જિતશત્રુ રાજા વીરચંદ્રસૂરિનાં દર્શને જાય છે ત્યારે એની સવારીનું તથા અશ્વાદિકનું વર્ણન કર્યું છે જે પરંપરામાં અન્યત્ર નથી. રાજકીર્તિએ ભોજનો-ત્સાવનો એક નવો જ પ્રસંગ ઊભો કરી એનું વર્ણન કર્યું છે. એમણે આરામ-શોભાને મળેલા વનનું વૃક્ષયાદીથી વર્ણન કર્યું છે, જેને પછીથી એકબે કવિઓ થોડેક અંશે અનુસર્યા છે. વિનયસમુદ્ર વીગતે લગ્નવિધિનું વર્ણન કરે છે.

વર્ણનોમાં ગુજરાતી કવિઓનાં રસરુચિ જુદાં છે તે દેખાઈ આવે છે. એમાં સામાજિકતાનો રસ વધારે પ્રબળ છે. રાજકીર્તિ જેવાએ વર્ણકપરંપરાનો આશ્રય લીધેલો છે એ પણ સ્પષ્ટ છે, જો કે એમનું વનવર્ણન વર્ણાનુક્રમિક વૃક્ષનામસૂચિ આગળ અટકી જતું નથી, વનની અન્ય શોભા, વૃક્ષોના ગુણો અને વિરહિણીની સ્થિતિના ચિત્રણ સુધી પહોંચે છે!

ચિંતન-ઉપદેશ

આમ તો આ ધર્મબોધની કૃતિ છે તેમ છતાં કોઈ કવિએ એમાં વિસ્તૃત ધર્મબોધ દાખલ કર્યો નથી એ ખાસ નોંધપાત્ર છે. વીરચંદ્રસૂરિના ધર્મબોધને જિનહર્ષ(ગુ.) જેવા કવિ સહેજ વિસ્તારે છે, પરંતુ કથાનકનો પ્રવાહ અવ-રોધાય એવી રીતે ધર્મબોધ ક્યાંય આવતો નથી. પ્રસંગે ધર્મનીતિનાં તારણો ગૂંથવાનું વલણ ઘણા કવિમાં ઓછેવત્તે અંશે દેખાય છે પણ ઘણી વાર તો એ સુભાષિત-વચનને રૂપે જ આવે છે. ધર્મવિચાર કે અન્ય ચિંતનને રજૂ કરવાની કેટલાક કવિઓની વિલક્ષણ રીતિ ધ્યાન ખેંચે છે. જેમકે વિનયચંદ્રે

અર્થાન્તરન્યાસી સૂક્તિઓનો ભરચક ઉપયોગ કર્યો છે જેમાં ધર્મનીતિબોધ ઉપરાંત વ્યવહારવિચાર પણ રહેલો છે. સંઘતિલકે કર્મભોગની અનિવાર્યતા, નિયતિવાદ જેવાં સિદ્ધાંતોને રજૂ કરતાં સુભાષિતો આપ્યાં છે, તો પૂંજાઋષિએ પણ વિવિધ વિષયનાં ઘણાં સુભાષિત ઉદ્ધૃત કર્યાં છે. જિનહર્ષે(સં.) વિસ્તારી સુબોધવચનો આપ્યાં છે – સ્ત્રીની કુટિલતા, પુત્રદર્શનનો મહિમા, કર્મવિચાર, વિધિબળને લગતાં, પણ એ દૃષ્ટાંતાધારિત હોઈ મનોરમ બન્યાં છે. એક શુભવર્ધન એવા કવિ છે જેમણે પોતાની કૃતિમાં પ્રસંગેપ્રસંગે કર્મવિચાર રજૂ કર્યો છે. મધ્યકાળની સાહિત્યકૃતિઓમાં દૃષ્ટાંતમૂલક કે સુભાષિત-શૈલીનું ધર્મવ્યવહારચિંતન એક વ્યાપક અને લોકરંજક તત્ત્વ હતું. આરામશોભાકથાના ગુજરાતી કવિઓમાંથી કોઈ એની વિશિષ્ટ ક્ષમતા બનાવતા નથી.

યુ. આર. અનંતમૂર્તિ

ડિમ'ખરપૂજા શા માટે નહીં ?

અનુ. સુભાષ દવે

ભારતમાં નવલકથાલેખક માટે વાસ્તવિકતાનો પ્રશ્ન એક સંકુલ સમસ્યા છે! એક કન્નડ લેખક તરીકે મારા અનુભવને આધારે હું આમ બોલું છું. ન તો આ વાસ્તવિકતાને યથાવત્ સ્વીકારી શકાય તેમ છે, ન તો એ પરત્વે ક્રાન્તિકારી ક્રૂર વલણ દાખવી શકાય તેમ છે! 'ભારતમાં તો એવું બન્યા કરશે.' એવી વિડંબનાવાળી ઉક્તિ રજૂ કરવાનું સાહસ એક હાસ્યકાર તરીકે શ્રી આર. કે. નારાયણ કરી શકે, પરંતુ એમનો સૂક્ષ્મદર્શી ભારતીય અનુભવ વાદવિવાદના સંદર્ભમાં ચિંતનાત્મક રીતિએ પ્રસ્તુત કરવાનો હોય તો એમનો પક્ષ લેવાનું મુશ્કેલ બની જાય! નૈપોલે ભારતીય વાસ્તવિકતા પર જે તહોમતનામું મૂકેલ છે એ વિષે પણ આવું જ કહી શકાય. એમના અવાજમાં આક્રોશ અને ક્રૂરતાનું ઝનૂન ભેળવીને ભારતમાં આમૂલ આધુનિકરણની વકીલાત ઉદ્‌ઘોષવાની એ હિંમત કરી શકે. પરંતુ એ કેવળ વાદવિવાદીય સ્તરે જ કાલ્પનિક સહાનુભૂતિનો પરિપૂર્ણ વિનિયોગ જેમાં અપેક્ષિત છે તે નવલકથાની સૃષ્ટિમાં એક સર્જકની હેસિયતથી આવી ભૂમિકા એ કેટલે અંશે નિભાવી શકે, એ વિશે હું શંકાશીલ છું.

આપણે સૌ આ સમસ્યાનો મુકાબલો કરી રહ્યા છીએ. આપણી લાગણી અને આપણું વિચારજગત મોટે ભાગે ટકરાયા જ કરે છે. આ લખું છું

ત્યારે ય મારા ઉદ્દામવાદી મિત્રો સાથે આવા જ વિવાદમાં વ્યસ્ત છું. શિમોગાથી પંચ્યાશી કિલોમીટર દૂર આવેલું ચંદ્રગુટ્ટી મારા જિલ્લાનું જ એક ગામડું છે. ત્યાંના બનાવ વિશે અમે મૂંઝવણભરી ચર્ચામાં વ્યસ્ત છીએ. અહીં પ્રતિવર્ષ માર્ચ મહિનામાં ગામનાં અમુક જાતિનાં નરનારીઓ દેવીની દિગંબર પૂજાનો ઉત્સવ ઉજવે છે! લીધેલી બાધાઓમાંથી આ રીતે આ દિવસે તેઓ મુક્તિનો અનુભવ કરતાં હોય છે. ગામની નદી વરદામાં તેઓ પરોઢિયે સ્નાન કરે છે. સમય પસાર થતાં આવેશમાં તેઓ ધૂણે છે અને એવી મનોદશામાં દિગંબર બનીને ગામરસ્તે પસાર થઈને ચાર-પાંચ કિલોમીટર દોડતાં દોડતાં દેવીની ટેકરીએ પહોંચે છે! આ ટેકરી દરિયાઈ સપાટીથી ૮૦૦ મીટર ઊંચાઈએ છે. અહીં રેણુકામ્બાનું મંદિર છે. આ રેણુકામ્બાનું દિગંબર પૂજન કરવાનો ચાલ અમારા ગામમાં પ્રતિવર્ષ પળાય છે! ગયે મહિને ઉદ્દામવાદી બૌદ્ધિક સંસ્થાઓના ઘણાં યુવકયુવતીઓ આ સ્થળે પહોંચ્યાં હતાં! દિગંબર પૂજનભક્તિ એક 'મિથ્યાચાર' છે અને 'અમાનવીય' છે, એવી સમજ આ "પછાત જાતિ"ના ભક્તોમાં પ્રસરે એ માટે સરકારી સમાજકલ્યાણ ખાતા તરફથી આ યુવક-યુવતીઓને પ્રોત્સાહિત કરીને મોકલવામાં આવ્યાં હતાં. જાહેર પ્રસારણ માધ્યમોનું આથી ધ્યાન ખેંચાયું હતું. અને તેમના પ્રતિનિધિઓ પણ કૅમેરા જેવાં સાધન લઈને પહોંચી ગયા હતા. આ અગાઉ પણ આ દિગંબર-ભક્તોની છબીઓ ઉદ્દામવાદીઓએ અને પછાતજાતિના કાર્યકરોના એક-બે અઠવાડિકોનાં મુખપૃષ્ઠો પર છપાઈ ચૂકેલી! આ અઠવાડિકોએ આ 'અમાનવીય' અંધશ્રદ્ધાળુ ક્રિયાકાંડોની બદબોઈ કરતા લેખો પણ પ્રસિદ્ધ કરેલાં. તો એ સાથે આવી દિગંબર છબીઓને કારણે તેમનાં અઠવાડિકોનું વેચાણ વધશે એવું પણ લક્ષ્ય તેઓએ રાખેલું!

અભણ શ્રદ્ધાળુઓ અને શિક્ષિત મધ્યમવર્ગના બૌદ્ધિકો વચ્ચેની અથડામણ ઉગ્ર અને અનપેક્ષિત હતી. બૌદ્ધિકો આ શ્રદ્ધાળુઓને નગ્ન બની ભક્તિવ્રત કરતાં રોકવા માટે નદીકાંઠે જમા થયાં હતાં. વસ્ત્રો પહેરી લેવા તેઓને આ લોકો સમજાવતાં હતાં; ત્યાં શ્રદ્ધાળુઓ વીફર્યા ને બૌદ્ધિકોની હારોની હારોને વેરવિખેર કરી નાખી! અને પછી ઝનૂની આવેશભરી મનોદશામાં તેઓ ટેકરી તરફ માનાં દર્શને દોડયાં! કેટલાક ભક્તોએ તો હિંસા પણ આચરી. ડેપ્યુટી પોલીસ સુપરિટેન્ડન્ટનો તો આખો ગણવેશ છિનવી લેવાયો! એને દિગંબર બનાવી દીધો! નગ્ન ટોળાં સાથે નગ્ન બની એને ફરજિયાત જોતરવામાં આવ્યો! આ શ્રદ્ધાળુ ટોળામાં એક સ્ત્રીઓનું ટોળું હતું. તેઓ જોગણીઓ તરીકે ઓળખાય છે. તેઓનું કાર્ય નૃત્યાંગનાઓનું હોય છે તેઓ સ્ત્રીપોલીસો પર ક્રૂર બની! સ્ત્રીઅધિકારીઓને આ જોગણીઓએ નગ્ન કરી નાખી! આ બનાવથી

એક સ્રીપોલીસ અધિકારીને તો જબરજસ્ત માનસિક આઘાત લાગ્યો. તે આત્મહત્યા કરવા તત્પર થઈ ઊઠેલી! આ જોગણીઓ કેવી દેખાતી હતી? તેમનાં શિર જટાજૂટવાળાં, ચહેરાઓ પર રક્ત અને પીત એવા રંગીન પાવડરોના થપેડા ને કોઈના હાથમાં પોલીસોના ગણવેશ, ટોપીઓ તો કોઈના હાથમાં ત્રિશૂળો! મનમોજીલાં નૃત્યોમાં ઘૂમતી આ જોગણોને જોવા માટે દૂર દૂરથી લોકોનાં ટોળાં ઊમટયાં હતાં અહીં ચંદ્રગુટ્ટી સ્થળે! દેવી રેણુકામ્બાના ક્રોધાગ્નિને કારણે સમગ્ર ટોળાંને જાણે ફેફરું ન ચઢયું હોય, એવું એ દૃશ્ય હતું, એવી લોકોમાં માન્યતા હતી; જોકે આવી રોગગ્રસ્ત મનોદશાનો ભોગ બનતી પૂજા માટે લોકોમાં, આ સાથે, સહાનુભૂતિ પણ હતી ખરી. દેવી સમક્ષ વધેરાતાં શ્રીફળોની જેમ ધડાધડ દબાતી કૅમેરાની ક્લિપો પ્રત્યે કોઈને સહાનુભૂતિ હોય તેમ જણાતું નહોતું.

આ મારી સંસ્કૃતિ છે. એમાં અનુભવાતી આ પરિસ્થિતિઓ જે સમસ્યાઓ ઊભી કરે છે, તે પ્રત્યે મારા મનમાં દ્વિધાભાવ રહે છે! હું કોઈ વિશિષ્ટ વ્યક્તિ છું, એવો મારો દાવો નથી. હા, હું એક નવલકથાકાર છું. અને એક સર્જક તરીકે આવી સમસ્યાઓ પરત્વે હું વિચારું છું ત્યારે મારી અંગત લાગણી અને સર્જક તરીકેનો મારો પુરુષાર્થ પૃથક્ બની જાય છે, એવું મને લાગ્યું છે. કોઈ સંકુલ સ્થિતિ તરીકે જ આને હું ઓળખાવી શકું. મારી લાગણીઓ અને મારો પુરુષાર્થ બંને વચ્ચે અચૂક સંબંધ તો હોય જ પણ મારો અભિવ્યક્તિ પામતો પ્રતિભાવ દ્વિવિધ હોય છે એ તરફ હું ધ્યાન ખેંચું. વીસ વર્ષ પહેલાં મેં 'સંસ્કાર' નવલકથા લખેલી. એ મારી પ્રથમ નવલકથા. એક સર્જક તરીકેનું ચાલકબળ ત્યારે બૌદ્ધિક તરીકેનું મેં સ્વીકારેલું. આવો દૃષ્ટિકોણ રાખીને મેં એ કૃતિમાં સાંસ્કૃતિક અને રાજકારણીય ભૂમિકા ભજવવી ધારી હતી; પરંતુ, ત્યારે ય, મારું ધાર્મિક મનોજગત રહસ્ય તત્ત્વોથી પ્રભાવિત તો હતું જ. મારા લેખનમાં એ પ્રભાવ અનિચ્છાએ ય પ્રવેશેલો છે.

'ભારતીપુર' મારી બીજી નવલકથા. એમાં મેં સભાન રીતે બૌદ્ધિક હેતુ જ રાખેલો. એનો નાયક જગન્નાથ છે. પશ્ચિમની કેળવણી એણે લીધેલી છે. સ્વ ઓળખની શોધપ્રક્રિયારૂપે એ પોતાને ગામ આવે છે, મંદિરે પાછો ફરે છે. શૈશવના સ્મૃતિ પ્રદેશમાં કશીક રીતે સ્વઅસ્તિત્વની અધિકૃતતા એને સંપન્ન કરવી છે. એને લાગે છે કે ગામના મંદિરના દેવતા સાથે જે સંબંધ પોતાનો જોડાયેલો છે, એ જો હું તોડું તો મારું અધિકૃત અસ્તિત્વ સિદ્ધ કરી શકું.

ગ્રામલોકની ભાવનાસૃષ્ટિ પર જ આ ગ્રામદેવતાનું નિયંત્રણ છે એવું નથી; આર્થિક પરિસ્થિતિ પણ એ દૈવને જ અધીન છે. આ દૈવત મંજુનાથ છે. કંઈ કેટલીય સદીઓથી મંદિરમાં આ દૈવત સ્થાપિત છે. આ ભૂમિના મૂળ વતનીઓના દેવના ભૂતરાયના એ ઉપરી દેવ. મૂળ વતનીઓ આજે અછૂતો તરીકે ઓળખાય છે. આવી સાંસ્કૃતિક વસાહતને જગન્નાથ નિર્મૂળ કરવા વાંછે છે. અને તેથી આ મંદિરનો કલ્પિત પ્રભાવ દૂર કરવાનું એ બીડું ઝડપે છે. અછૂતોનો મંદિરપ્રવેશ નિષિદ્ધ મનાતો, જો તેઓ મંદિરના ગર્ભદ્વારમાં પ્રવેશે તો તેઓ લોહીની ઊલટીઓના ભોગ બને, એવી લોકમાન્યતા પ્રબળ હતી. જગન્નાથ સિદ્ધ કરવા ચાહે છે કે આ માન્યતામાં કોઈ વજૂદ નથી. અછૂતોને મંદિરપ્રવેશ માટે તૈયાર એ કરે છે. પરંતુ એ સાથે એ આંતરિક સંઘર્ષ પણ અનુભવે છે! પોતે જ્ઞાતિવિચ્છેદ કરી રહ્યો છે, એવું ભીતરમાં એ અનુભવે છે. અછૂતોને સામૂહિક શ્રદ્ધાના પ્રતીકરૂપ મંદિરમાં પ્રવેશ કરાવતા પહેલાં તે પોતાના કુટુંબના શાલિગ્રામ સાથે સંકળાયેલી દંતકથા નષ્ટ કરવા માગે છે. પેઢીઓથી આ 'શાલિગ્રામ'ની સંનિધિમાં એક અખંડદીપ રાખવામાં આવતો. આવા પવિત્ર 'શાલિગ્રામ'ને હાથમાં લઈને ઘરની બહાર કાઢી જોવાનો એ સંકલ્પ કરે છે. અને તે પ્રમાણે એ કરે પણ છે. ઘરની બહાર અછૂતો એકઠા થયા છે ને પેલા 'શાલિગ્રામ'ને લઈને તેમની પાસે એ ધસી જાય છે. સગાસંબંધીઓ ને નોકરચાકરો જગન્નાથના આવા વર્તનથી ભયભીત થઈ ઊઠે છે.

પરિસ્થિતિ ઉત્તેજિત થઈ ઊઠી છે. જગન્નાથની દૃષ્ટિએ 'શાલિગ્રામ' કોઈ પવિત્ર તત્ત્વ નથી, પણ એક કાળો ગોળ પથ્થર જ છે. પરંતુ પેલાં સ્વજનો ને નોકરચાકરોની દૃષ્ટિએ તો એ એક અગમ્ય તત્ત્વ છે. કલ્પિત આવી માન્યતા તોડવાના જગન્નાથના પ્રયત્નને કારણે તો આ પથ્થરની પવિત્રતા જાણે ઓર વધી જાય છે! આ જ તો વિરોધાભાસ છે. અત્યાર સુધી શાંત રહેલા અછૂતો - આ સમગ્ર પરિસ્થિતિથી સંમોહિત થઈ જાય છે કે નાયક પોતાનો હાથ લંબાવે છે. તેમને એ પથ્થર અડકીને ખાતરી કરી લેવા કહે છે પરંતુ એઓ 'શાલિગ્રામ'ને સ્પર્શી શકતા જ નથી! અને ત્યાં જ પેલો કાળો ગોળ પથ્થર 'શાલિગ્રામ'માં પાછો પ્રતિષ્ઠિત થઈ જાય છે. ઊલટું એમાં કલ્પાયેલી શક્તિ હવે જાણે દ્વિગુણીત બની રહે છે! અને તે કશીય કસોટી વિના! જગન્નાથ આથી ચિઢાય છે. અછૂતોનું કાસળ કાઢી નાખવાનો પણ એને ક્ષણ માટે તો વિચાર આવે છે! એનો આ ક્રોધ શું સૂચવે છે? એક જાગીરદારનો કમ-નસીબ અછૂતો પ્રત્યેનો આ રોષ નથી શું? અછૂતો માટે તો જગન્નાથ એક

એતદ્

જાગીરદાર જ છે. અને કદાચ એ નાતે જ જગન્નાથ આ અછૂતોને દસ ભીડાવે છે ને? જેને પરિણામે કેવળ નિષ્ક્રિય રહીને પણ 'શાલિગ્રામ'ને આ અછૂતો સ્પર્શે છે, અહીં જગન્નાથને એકાએક ભાન થાય છે કે પોતાની અંધશ્રદ્ધાળુ અને છૂતાછૂતમાં માનતી કાકી અછૂતો પ્રત્યે વિશેષ માનવીય વ્યવહાર રાખનારી છે!

આ કૃતિની વિશેષ વિગતોમાં ન ઊતરતાં, એટલું જ અહીં નોંધીએ કે મીથનો જ અંતે તો વિજય થાય છે. કેળવણી અને અનિવાર્ય સામાજિક સુધારક પ્રક્રિયાઓ દ્વારા અછૂતો છૂત કે સવર્ણ બનશે અને અન્ય મધ્યમવર્ગીય પ્રજાની જેમ તેઓ પણ પ્રતિષ્ઠિત બની રહેશે, એવું પણ આ કૃતિ સૂચન કરે છે.

સંજુનાથ દેવતાની મંદિરમાં પુનઃપ્રતિષ્ઠા થઈ. પૂજારીનો પુત્ર અંગત વૈરવૃત્તિને કારણે દેવની મૂર્તિ નદીમાં ફેંકી દે છે। પોતાના પિતાનું વર્ચસ્ ખંડિત કરવા એણે આવું કૃત્ય કરેલું. અને એનાં દૈવીકરણ થાય છે, અસંબદ્ધ ઘટનાઓની શ્રેણીમાં કશુંય પરિવર્તન 'ભારતીપુર'માં થાય છે ખરું?

'ભારતીપુર' કૃતિનો જવાબ છે, 'હા' અને 'ના'. અહીં, અલબત્ત, મારે સ્વીકારવું જોઈએ કે આ જવાબથી હું, એક લેખક તરીકે, નથી મારા ઉદ્દામવાદી મિત્રોને પ્રસન્ન કરી શક્યો કે નથી ગ્રામીણ પ્રતિકારવાદીઓને રીઝવીય શક્યો! એક બૌદ્ધિક લેખે રાજકીય ઉદ્દામવાદી વિચારસરણીને કસોટીએ ચઢાવવાનો આ કૃતિમાં પુરુષાર્થ છે. 'સંસ્કાર' કૃતિમાં જેવું સંતોષકારક પરિણામ હું સિદ્ધ કરી શક્યો છું, તેવું અહીં થયું નથી! અહીં રૂપકગ્રંથિ અને વાસ્તવવાદની ગૂંથણી મેં કરી છે અને એ રીતે અંતઃતત્ત્વ અને આકૃતિનું ઐક્ય રચવા મથ્યો છું, પણ પરિણામ સંતોષપ્રદ નથી, એ હું સ્વીકારું છું- અહીં મેં જાણે બટકાં ભર્યાં છે; પણ એનો મને અફસોસ નથી, એમ પણ હું જણાવું છું.

આમ તો હું વ્યવસાયે શિક્ષક છું; પણ એક અદનો શિક્ષક, જે કંઈ યથાશક્તિ કરી શકે તે રીતે રાજકીય પ્રવૃત્તિમાં હું જોડાયેલો છું; અને એક પ્રજાસમાજવાદી તરીકે ટકી રહેવાનો મારો પ્રયત્ન છે. આ ત્રીસેક વર્ષનો ગાળો મેં એળે નથી વીતાવ્યો. સાંસ્કૃતિક સમસ્યાઓની મને ઉત્કટ નિસ્બત રહી છે; એની વેદના મેં અનુભવી છે અને સતત આ સમસ્યાઓ વિશે મેં દ્વિધાભાવ અનુભવ્યો છે. 'ભારતીપુર'ના સર્જનને કદાચ એક દાયકો થઈ ચૂક્યો છે. એ ગાળામાં જ કર્ણાટકમાં અનુસૂચિત જાતિના ક્રાન્તિવાદીઓએ પ્રાગતિકતાનાં

મંડાણુ કરેલાં. આ પ્રવૃત્તિમાં પડેલાઓમાંનાં કેટલાક તેા મારા અંગત મિત્રેા થાય. તેઓ પ્રત્યે મને આદર છે. અમારી વચ્ચે રાજકીય વિચારસ્થાનનું પણ સામ્ય રહ્યું છે અને એટલે જ આ સમસ્યાએા ને મિત્રા મને ભીતરમાં મૂંઝવે છે, મંતાપે છે. મારી સમસ્યાએા હું રજૂ કરું છું ત્યારે તેઓ ઘણીવાર અસહિષ્ણુ બની જાય છે અને ગુસ્સેા પણ કરે છે.

ચંદ્રગુટ્ટીમાં જે બનાવ બન્યેા તેની અખબારેાએ ભારે નેાંધ લીધી છે. એ બનાવની ચકચારના સંદર્ભે વિચારવિમર્શ માટે અમે એક પરિસંવાદ યેાજ્યેા. સેન્ટ્રલ ઇન્સ્ટિટયુટ ઓફ ઇન્ડિયન લેન્ગ્વેજિઝ, મૈસૂરના એક ખંડમાં અમે મળ્યા. જે સામયિક સાથે હું સંપાદક તરીકે સંકળાયેલેા છું, તેના ઉપક્રમે આ ચર્ચાસભા યેાજાઈ હતી. જૂથમાં બે નૃવંશશાસ્ત્રીઓ, વિભિન્ન સંપ્રદાયેાના વિનીત વિચારકેા અને એક નિષ્ઠાવંત અને નિર્ભીક સ્ત્રીકાર્યકર્તા. સદ્‌ભાગ્યે આ સ્ત્રીકાર્યકર્તા અહીં સુધી સહીસલામત આવી શકેલાં ! નૃવંશશાસ્ત્રીઓ અને સ્ત્રીકાર્યકર્તાને સાંભળવાની અમને ઉત્સુકતા હતી. એમને સાંભળીએ એ પૂર્વે ચંદ્રગુટ્ટીની આ ભક્તિ પરંપરાના સંદર્ભમાં નૃવંશશાસ્ત્રીય વીગતેાથી પણ અમે પરિચિત હતાં. એ વીગત આ પ્રમાણે છે : (દક્ષિણ ભારતનું એક અખબાર 'હિન્દુ' મધ્યમ વર્ગ અને તેય રૂઢિચુસ્તને લક્ષમાં લેતું તેનું વ્યક્તિત્વ આમ તેા છે; એમ છતાં એના સંપાદકમંડળમાં એક માર્ક્સવાદી છે, એ નેાંધવું જોઈએ. એના સેામવાર, માર્ચ ૨૪, ૧૯૮૬ના અંકમાં અહેવાલ પ્રસિદ્ધ થયેલેા. એ અહેવાલનું શીર્ષક હતું "શું સ્વયંસેવકેા અતિ ઉત્સાહી હતા?" એ અહેવાલના આધારે આ વીગત હું આપું છું. : ચંદ્રગુટ્ટી વિશેની વાતેા છેક ઈ. સ. ૧૯૭૬ સુધીની પ્રાપ્ત થાય છે. વનવાસીના કદમ્બવંશના રાજાઓનેા આ ભૂમિ પર પ્રભાવ હતેા. પૌરાણિક સંદર્ભોને આધારે એમ કહી શકાય કે ચંદ્રગુટ્ટી પ્રાકૃતયુગ જેટલું પ્રાચીન સ્થળ છે. અહીં ઋષિ જમદગ્નિની કુટીર હતી, એમ દંતકથા છે, તેની પત્નીનું નામ રેણુકા. તે રેાજ નદીએથી જળ લાવતી. તેનું આ કૃત્ય ચમત્કારી હતું. એક દિવસ આ કાર્યમાં એ નિષ્ફળ ગઈ. જળ ચૂઈ ગયું. તેનું કારણ એવું હતું કે તે દિવસે રેણુકાએ એક ક્ષત્રિય રાજાને સ્નાન કરતાં નદીમાં જોયેા હતેા, તેથી તેના પ્રત્યે એ આકર્ષાઈ હતી. એ રીતે એનું સતીત્વ ખંડિત થયું હતું. અને તેથી જ વસ્ત્ર જેવા જળપાત્રમાં ચમત્કારી રીતે રહેતું જળ ચૂઈ ગયું હતું. ઋષિ જમદગ્નિ તેા ત્રિકાળદર્શી હતા. એટલે સતીના વ્રતેાભંગનેા અંદાજ તેમને આવે જ. પરિણામે પત્ની રેણુકાના શિરચ્છેદની આજ્ઞા પુત્ર પરશુરામને જમદગ્નિએ કરી.

[આ ઘટનાનાં અનેક રૂપાન્તરો મળે છે.] પરશુરામે આજ્ઞા સાથે ચઢાવી અને માતા રેણુકાનો શિરચ્છેદ કર્યો. પ્રસન્ન થઈને પિતાએ, એથી પુત્રને વરદાન માગવા કહ્યું, ત્યારે પુત્રે માતાનું પુનર્જીવન જ માંગ્યું. આમ રેણુકાના પુનર્જન્મ થયો તો માતૃહત્યાના દોષમાંથી મુક્તિ મેળવવા માટે અખંડ પૃથ્વી પ્રદક્ષિણા પરશુરામે કરી. તેણે પૃથ્વી નક્ષત્રિય પણ કરી હતી. ચંદ્રગુટ્ટીમાં પ્રચલિત આ રેણુકા–જમદગ્નિની કથા જીવંત અને નાટ્યાત્મક છે. રેણુકાનો વિચ્છેદ કરવા જેવા પરશુરામે હુમલો કર્યો તેવો જ વળતો પ્રયત્ન રેણુકાએ નાસભાગનો કર્યો હતો, એમ દંતકથા કહે છે. એ રઘવાઈ, નાસભાગમાં એનાં અંગ પરનાં વસ્ત્રો વેર-વિખેર થઈ ગયાં, એ વિવસ્ત્ર બની ગઈ. એવી દિગંબર સ્થિતિમાં એક શિવાલયમાં તે સંતાઈ : ચંદ્રગુટ્ટીમાં આજે ય એક ગુફા આ સ્થાન તરીકે બતાવવામાં આવે છે. એમાં એક ખડગ છે. અને એનો આકાર બે કૂલા જેવો છે. લોકોમાં એવી માન્યતા છે કે એ રેણુકાના જ કૂલા છે. એક બીજી પણ દંતકથા છે. રેણુકાનો માતંગી સાથે સંબંધ દર્શાવાયો છે. માતંગી રેણુકાનો સેવક હતો. પરશુરામ જ્યારે પૃથ્વીને નિઃક્ષત્રીય કરવા માટે પરિભ્રમણે નીકળ્યા ત્યારે એણે માતા રેણુકાની દેખભાળ માતંગીના પુત્ર વીરપ્પાને સોંપી હતી; પરંતુ એ વિષયાંધ બન્યો ત્યારે માતંગીએ રેણુકાની નિસ્સહાય સ્થિતિ જોઈને બંનેને વસ્ત્રો પૂરાં પાડેલાં.

આજે પણ દિગંબર બનીને સ્ત્રીઓ માતંગીના મંદિરે આવે છે અને એઓને નવાં વસ્ત્રો દાનમાં આપવામાં આવે છે. આમાંનાં ઘણા ભક્તો યેલ્લામાને પણ પૂજે છે. યેલ્લામા સૌદન્તીમાં આવેલું મંદિર છે. સૌદન્તી બેલગાંવ જિલ્લાનું એક ગામ છે. રેણુકા અને યેલ્લામા બે બહેનો થાય, એવી માન્યતા છે. રેણુકા કૃતયુગમાં થયાં અને યેલ્લામા કળિયુગમાં રેણુકાનો જન્મ લઈને અવતર્યાં. સૌદન્તીમાં પણ યેલ્લામાનો વ્રતવિધિ ઉજવાય છે. અને એનો વિરોધ અહીં પણ ઉદ્દામવાદી પ્રાગતિકો કરવા મથે છે. જુવાન છોકરીઓ વ્રતાચરણના બહાને વેશ્યાઓ બની જાય છે! અને એમાંની ઘણી તો આજકાલ વેપારમાં શોષણખોરીનો ભોગ બનીને મુંબઈના લોહીબજારના રસ્તે આવી ચઢે છે! યેલ્લામાના મંદિરમાં જોગણીઓ અને ખોજાઓ હોય છે. કેટલાક ચળવળિયાઓ ચંદ્રગુટ્ટીની આ દિગંબરપૂજનવિધિને વેશ્યાવૃત્તિમાં પરિણમતી લોભવૃત્તિ સાથે જોડે છે.

અમારી સભામાં નૃવંશશાસ્ત્રીઓએ જે સ્પષ્ટીકરણો પ્રસ્તુત કર્યાં તે કંઈક આ પ્રકારનાં હતાં : દ્રાવિડી સંસ્કૃતિ અને આર્યસંસ્કૃતિ વચ્ચેનો ચંદ્રગુટ્ટીમાં

જે રીતે વિનિયોગ થયેલો અને સહ્યાદ્રિની હારમાળાના ડુંગરાળ પ્રદેશમાં પ્રવેશબંધીને કારણે આ આવેશ/વળગાડ ભક્તિની જમાનાજૂની વિધિઓનું એક વિશિષ્ટ અવશેષરૂપ કહી શકાય. વાત એટલેથી પતી જતી નથી! આ પ્રકારની માતૃભક્તિનું સર્વસામાન્ય સાંસ્કૃતિક રહસ્ય કશુંક હોય તો તે શું? અને ચંદ્રગુટ્ટીની વસતી આ પૂજાનો શો અર્થ સમજે છે, એ ખરી જિજ્ઞાસાનો વિષય છે, એમ તેઓ સ્વીકારે છે. ભક્તોની વળગાડભરી મનોવૈજ્ઞાનિક સમસ્યાઓ વિશે તેઓ અનુમાનો કરે છે અને દિગંબર પૂજનવિધિ એ એક ઉપચારવિધિ તરીકે તેઓ ઘટાવવાનું વલણ પ્રગટ કરે છે. કેટલીક સ્ત્રીઓ પોતાના વાળ દેવીને સમર્પિત કરે છે તો કેટલીક સ્ત્રીઓ દિગંબરીસ્થિતિને જ સમર્પણાવસ્થા તરીકે સ્વીકારે છે. નૃવંશીઓનું આ ઘટના પરત્વે કેવું અનુમાન છે? તેઓ કહે છે કે ભક્તોને પોતાના મનથી જે મૂલ્યવાન વસ્તુ હોય છે તે દેવીને સમર્પિત કરવાની ભાવના આ ક્રિયામાંથી સૂચિત થાય છે. નૃવંશીઓએ છેલ્લે એમ પણ કહ્યું છે કે વિધિવિધાનોમાં દઢ માન્યતા ધરાવનારાની દષ્ટિએ તેનો મર્મ સમજ્યા વિના તેવી વિધિઓને રૂંધવાને મથવું એ વ્યર્થ પ્રયત્ન છે. હા, પરિવર્તન તો તેઓમાં આવવું જ જોઈએ, કોઈક દિવસ—અને તેમનો ઝઘડો આમ તો ખરો તો અતિઉત્સાહી ચળવળિયાઓ દ્વારા અખત્યાર થતી રીતરસમો સામે જ દેખાય છે. 'હિન્દુ' પત્રના અહેવાલના પહેલા વાક્ય સાથે તેઓ સહમત છે કે "સદીઓથી ઘર કરી ગયેલ વહેમ, બાધાઓ આમ રાતોરાત નિર્મૂળ કરી શકાય ખરાં?"

પેલાં સ્ત્રીકાર્યકર બેનને ધીરજ નથી! આપણે આરંભ તો કરી જ દેવો જોઈએ. ખરૂં કહેજો કે સંસ્કૃતિ અને માન્યતાઓનાં બહાના બનાવીને શું આપણે અછૂતવૃત્તિ અને સતીપ્રથાને ચલાવ્યા જ કરી છે? આવી અન્યાયી પ્રથાઓ સામે શું આપણે કાયદાઓ નથી ઘડયા? સરકારે ખાસ પોલીસબંદોબસ્ત રચીને આવા પ્રસંગે વિશેષ તકેદારી નથી લીધી એ અંગેનો બેનનો રોષ સ્પષ્ટ છે; જો કે, સભામાં બેને આવો રોષ જરાયે પ્રગટ કર્યો નથી. કહેવું એટલું જ છે કે, ઘણા કાર્યકરો સરકાર પર પ્રહારો કરે છે, જેમ કે પોલીસતંત્રે અશ્રુવાયુનો પણ ઉપયોગ ન કર્યો! તેમની રાયફલો પણ નકામયાબ રહી હતી. જે હિંસાબારી થયેલી તેમાં કેટલાકની દષ્ટિએ હિન્દુપુનર્જીવનવાદીઓનો હાથ હતો. પરંતુ એ સાથે એમ પણ કહેવાયું છે કે ઉદ્દામવાદી વિશ્વ હિન્દુપરિષદે તો આ દિગંબર પૂજનભક્તિનો વિરોધ કરી તેને ત્યજી દેવા માટે ભક્તોમાં પત્રિકાઓ વહેંચી હતી.

પેલાં સ્ત્રીકાર્યકર્તા બેને જે નજરોનજર જોયેલું તેથી તેમને તો હજી કળ પણ વળી નથી; ત્યાં એક નૃવંશશાસ્ત્રીએ એવો મત આપ્યો કે સામાજિક દૂષણ જેવી અછૂતપ્રથા ને દિગંબર પૂજનભક્તિ – આ બે કંઈ સમાન ભૂમિકાનો પ્રશ્ન નથી! જો કે દિગંબરપૂજનભક્તિનો ત્યાગ થવો જોઈએ એવું તો એ સ્વીકારતા જ હતા. કેળવણી અને સભ્યતાનો પ્રસાર આ વિસ્તારને સુધારશે, એવો આશાવાદ એમણે પ્રગટ કર્યો હતો. એક બીજા નૃવંશશાસ્ત્રીની દૃષ્ટિએ આ ઘટનાઓમાં પ્રબળ શ્રદ્ધાની ભૂમિકા અનુભવાય છે. તેમણે કહ્યું, "હવામાં અધ્ધર ઉછળવું ને પ્રતિજ્ઞા નિમિત્તે ગુલાંટ મારવી, શરીરમાં તીક્ષ્ણ શસ્ત્ર ભોંકી દેવું ને છતાંય કાયાને કોઈ આંચ ન આવવી, આવા પ્રયોગો એક તરફ વળગાડની સત્તાના ઈશારા કરે છે, તો દૃઢ શ્રદ્ધાની કોઈ ભૂમિકા પણ સૂચવે છે. એમ સ્વીકારવું જોઈએ.

પેલાં નારી કાર્યકર્તાને અનંદની એક વાર્તા સંભળાવવામાં આવી. વાર્તાનું શીર્ષક હતું 'છોકરી, જેની મેં હત્યા કરી છે!' નારીકાર્યકર્તા તો દિઙ્મૂઢ બની ગયાં હતાં! વાર્તાનો સાર જોઈએ : છોકરી એક પ્રતિષ્ઠિત અને ધનિક કુટુમ્બની છે. પરંતુ વ્યવસાયે એ વેશ્યા છે. વચન પૂરું કરવા માટે એને મંદિરમાં સમર્પિત કરવામાં આવી છે! એક મુસાફરના મુખે આ વાર્તા કહેવાય છે – પોતાને ઉત્કૃષ્ટ 'ઈતરજન' તરીકે ઓળખાવે છે. એક જવાબદાર નાગરિક તરીકે મંદિરવિસ્તારની ઐતિહાસિક માહિતી એ એકત્રિત કરી રહ્યો છે. (અહીં એ નોંધીએ કે મંદિર વિશેનો એનો જિજ્ઞાસારસ શુદ્ધ ઇતિહાસવિદ્‌નો અને સૌન્દર્યલક્ષી જ છે, નહિ કે ધાર્મિક). કન્યાના પિતાને ત્યાં અતિથિ તરીકે રહે છે; ત્યારે એક સુધારક જિજ્ઞાસુ મહેમાન પ્રત્યે આદર પ્રગટ કરવાની વૃત્તિથી એ પોતાની જાતને આ પુરુષને સમર્પિત કરે છે. મહેમાન પુરુષ કન્યાથી અપરિચિત છે, આ રીતરસમથી અપરિચિત છે અને વળી પોતે નૈતિકબુદ્ધિવાદી હોવાનું ભાન છે. પરિણામે એનો પ્રતિભાવ આ ઘટનાનો એ આવ્યો કે આવી જો આ કુટુમ્બમાં પ્રથા હોય તો તે કેવળ પશુતા છે. એને આથી ઊંડો આઘાત થયો. વહેમ, બાધાથી કરાવવામાં આવતી આવી વિધિઓ કેવી હીણી છે અને તેથી નિંદ્ય છે, એ સમજાવ્યું. બીજે દિવસે આ કન્યાએ કૂવો પૂર્યો! નૃવંશશાસ્ત્રીની દૃષ્ટિએ આ વાર્તા એમ સૂચવે છે કે 'ઈતરજનો'ની માન્યતાઓમાં દખલગીરી કરવાનો આપણને કોઈ અધિકાર નથી! પરંતુ અહીં કહેવું જોઈએ કે નૃવંશશાસ્ત્રી એક મુદ્દો ચૂકી જતા લાગે છે : વાર્તામાં ભલે પરિણામ રૂપ અંત કરુણ આલેખાયો હોય, આપણામાં અરસપરસ ક્રિયા થયા વિના

રહેતી જ નથી, એવું પણ આ વાર્તા સૂચવે છે; એમ હું માનું છું.

સીક્ષાર્થકર્તા બેનને એમનો વૌદ્ધિક અભિગમ છે, અને તેથી કદાચ વાર્તાનો સંકુલ રહેનો મર્મ એ ઉપેક્ષતાં લાગે છે. નૃત્યશાસ્ત્રીનો અભિગમના આ બેનને કંઈક અનધિકૃત લાગેલો. એમનાં વસ્તુલક્ષિતા અને તાટસ્થ્ય એમના એ વિશિષ્ટ અભિગમને આભારી છે, એવું એ બેન સ્વીકારી શકતાં નથી! અને તેથી જ એ ધીરજ રાખી શકતાં નથી.

અમારા જૂથમાં એક શીખ પણ હતા. તેઓ ભાષાવિજ્ઞાની હતા. અમૃતસર-સુવર્ણમંદિર જ્યારે અભડાયું ત્યારે થોડા દિવસ અગાઉ જ એના ધર્મીઓ મૂળ વાદ તરફ કેવી રીતે વળ્યા તેની સત્યનિષ્ઠ લાગણીસભર વાતો તેમણે કરી. પરંતુ આજે હવે એ કંઈ બીજી જ દલીલ લઈને આવ્યા છે અને હું આશ્ચર્ય અનુભવું છું! તેમની દલીલ છે કે ભારતમાં નૃત્યશાસ્ત્રીઓની વસ્તુ-લક્ષિતા કેવી રીતે સ્વીકારી શકાય? પંજાબમાં આતંકવાદીઓ ઝૂમે છે તે તેમની ધર્મઆસ્થાને કારણે છે! પણ શું આપણે માત્ર એ જોયા કરીએ છીએ? ચંદ્રગુપ્તોની જોગણીઓ હાથમાં ત્રિશળ ધારણ કરીને નગ્નરૂપે રક્ષા માટે મથે છે! શું આ આપણે જોયા જ કરીએ છીએ? નૃત્યશાસ્ત્રી આનો જવાબ નથી આપતા, પણ દલીલ કરે છે: દિગંબર જૈન સંપ્રદાયી સાધુઓની નગ્ન સ્થિતિ શું આપણે નથી નીભાવી લેતા? શ્રવણબેલગોલામાં એ સંપ્રદાયનું એક મોટું સંમેલન મળ્યું હતું ત્યારે ભૂતપૂર્વ વડાપ્રધાન ઇન્દિરા ગાંધી શું ત્યાં તેમનાં દર્શને નહોતાં ગયાં? ૧૨મી સદીમાં સંત કવયિત્રી મહાદેવી થઈ ગયાં. તેઓ દિગંબર જ રહેતાં. ગુરુ ચેલ્લમાએ તેમને એક વાર પૂછ્યું: તું તારી જનનેન્દ્રિય લાંબા વાળથી ઢાંકે છે, ત્યાં સુધી તારું નગ્ન રહેવું શુદ્ધ ભાવનું કહેવાય ખરું? ત્યારે તેણે જવાબ આપેલો: 'આપની દૃષ્ટિ દૂષિત ન થાય, એટલા પૂરતું જ હું તેમ કરું છું, ગુરુજી!' અખિલ ભારતીય સમાજનાં વિભિન્ન વિધિવિધાનો જો આપણે નીભાવી શકીએ તો પછી નિમ્ન જાતિઓના, લઘુમતી કોમના વિધિવ્રતો આપણે નિભાવી લેવા કેમ તૈયાર નથી? શા માટે તેઓ પર જોર-જુલમ આચરવામાં આવે છે? આવાં બેવડાં ધોરણો શા માટે? જરા વિચારો: ધરવપરાશની આપણી રોજિન્દી ચીજવસ્તુઓની જાહેરાતો કેવી થતી જોઈએ છીએ?!' સાબુ હોય કે ટૂથબ્રશ, સ્ક્રૂડ્રાઈવર હોય કે શેમ્પુ કે પ્લાસ્ટિકની ડોલ – સૌ પર વેચાણ વધે એ હેતુથી આકર્ષક બની રહે એવી વેપારી મનોવૃત્તિની ચાડી ખાતી શરીરની નગ્નતાનું પ્રદર્શન નથી થતું શું? નગ્ન નૃત્યો ગોઠવતી ક્લબો વિશે શું કહીશું?

વાર્તાલાપ આમ સામસામે ચાલે છે, ને વાતાવરણમાં ગરમી પ્રસરે છે. બેન ત્રસ્ત જણાય છે, પણ એમનો જવાબ હતો કે જાહેરાતોમાં વેપારી શોષણ વૃત્તિ દ્વારા થતાં નગ્નતાનાં પ્રદર્શનો સામે તેમના જૂથે અનેકવાર વિરોધ દર્શાવેલા છે.

નૃવંશશાસ્ત્રીઓએ કેવું વલણ અપનાવવું જોઈએ એ વિશે પણ વિચારાયું. સામાન્યતઃ તેઓ સંસ્કૃતિ અને તેના આગવા રીતરિવાજોના સંરક્ષણનો પક્ષ લેતા હોય છે. પરંતુ હવે અપેક્ષા એ ઊભી થઈ છે કે તેઓએ તેમનું આવું વલણ છોડવું જોઈએ ને શિક્ષણ અને સમજદારીભર્યા સમભાવ પ્રગટે એવી રીતે સંસ્કૃતિના રીતરિવાજોમાં ફેરફારો લાવવા પ્રયત્ન કરવો જોઈએ. પેલા શીખ ભાષાવિજ્ઞાનીએ જુસ્સાપૂર્વક એક દઢ ભૂમિકા પ્રસ્તુત કરી હતી; પરંતુ પંજાબમાં પલટાતી જતી પરિસ્થિતિનો વિચાર કરીએ છીએ ત્યારે તેમનો મત તેઓ જારી રાખશે કે કેમ એ વિશે મને શંકા થાય છે! એ જે થાય તે, પણ અહીં શ્રી એ. કે. રામાનુજનની એક વાર્તા વિશે આ નિમિત્તે હું વાત કરું :

વાર્તાનું શીર્ષક છે : 'અન્નાઈહાનું નૃવંશશાસ્ત્ર.' અમારી સભામાં જ જો આ વાર્તા ટાંકી હોત તો કદાચ ત્યાં હાજર રહેલા નૃવંશશાસ્ત્રીઓને ઊંડા આત્મચિંતનની તક પ્રાપ્ત થઈ હોત! અગર એવું પણ બન્યું હોત કે તેઓ દલીલબાજીમાં જ વ્યસ્ત રહી સંશયવાદી બની ગયા હોત!

રામાનુજનની વાર્તાનો કથનસૂર શાંત, વિનોદી અને અલ્પોક્તિની પ્રયુક્તિવાળો છે. તેથી કૃતિનો અંત વેધક બન્યો છે. અન્નાઈહા અમેરિકામાં શિકાગો રાજ્યમાં રહે છે. એ એક પ્રતિષ્ઠિત અર્થશાસ્ત્રી છે. એમ છતાં એને ભારતીય નૃવંશશાસ્ત્રીય ગ્રંથોમાં રુચિ છે. આ વિષયના ગ્રંથોનો જાણે એ અક્રાંતિયો વાચક છે. ભારતનિવાસ દરમિયાન એને આવો રસ જ નહોતો. પરંતુ અમેરિકી લેખકો દ્વારા ભારતીય વ્રતવિધિવિધાનો પરનાં સંશોધનાત્મક લખાણો એણે વાંચ્યાં ને એ સંસ્કૃતિની પ્રશસ્તિથી આકર્ષાયો, અભિભૂત થયો. ફર્ગ્યુશન નામના આ વિષયના નિષ્ણાતનું તાજેતરમાં પ્રસિદ્ધ થયેલું એક પુસ્તક એને ખૂબ ગમ્યું. અન્નાઈહાના રૂઢિચુસ્ત માતાપિતા મૈસુરમાં રહેતા હતા. સુન્દરરાય નામનો તેમનો એક ભત્રીજો હતો. મૈસુરમાં એનું છબીઘર હતું. ફર્ગ્યુશનને આ પુસ્તક માટેની સામગ્રી પોતાના ભત્રીજાએ પૂરી પાડી હતી, એવું જાણીને અન્નાને આ ગ્રંથમાં વિશેષ ચટકો લાગ્યો હતો. અન્ના વાંચતો જાય છે તેમ તેમ બેચેની અને જિજ્ઞાસાની વિરોધી વૃત્તિઓ અનુભવે છે. પુસ્તકમાં પ્રસિદ્ધ

થયેલી છબીઓનો પોતે કેવો ભોમિયો છે એવું વિસ્મય થાય છે. ત્યાં એક છબી અગ્નિસંસ્કાર વિધિની એ જુએ છે. મનોમન એને થયું, આ મારા પિતાનો અગ્નિસંસ્કાર તો નથી ને? પિતાના મૃત્યુથી હું અજ્ઞાત છું? હું અહીં દૂર ભણવા નીકળી આવ્યો છું એટલે! હા! આ છબી મારા ભત્રીજાએ જ લીધેલી છે. હવે એ અન્ના ભયભીત થઈ ઊઠે છે. પુસ્તક હાથમાંથી પડી જાય છે. ફરી ઉપાડી લઈ હવે એ વૈધવ્ય વિશેનું પ્રકરણ જોવા માંડે છે! લાલ સાડીમાં બોડે માથે સ્ત્રીનું ચિત્ર હું જોઉં છું, તે કેણ છે? મારી મા.' વૈધવ્ય શું છે, એનો ખ્યાલ આવે એ માટે મારી માની છબી? એ હેબતાઈ ગયો.

અન્નાની કપરી દશાનું અહીં નિરૂપણ છે. એથી વિશેષ તો, આ વાર્તા પ્રતીકાત્મક બની છે અને અનેક અર્થસ્તરો એમાં સિદ્ધ થાય છે. અન્ના એક આધુનિક ભારતીય છે; પશ્ચિમ-સંસ્કૃતિથી એ અભિભૂત થયો છે; પોતાની સંસ્કૃતિથી એ અનભિજ્ઞ છે। છતાં વૃત્તિથી એ પોતાની સંસ્કૃતિથી આબદ્ધ પ્રતીત થાય છે. ભારતમાં હતો, ત્યારે એ ભૂમિ અને તેની પ્રજા પ્રત્યે એને અણગમો હતો! પણ પરદેશ રહ્યો, ત્યારે સ્વદેશભૂમિ પ્રત્યેનો અનુરાગ એ છોડી શકતો નથી। મોટાભાગે આપણે આવી જ મનોદશા નથી અનુભવતા શું? પૂર્વ અને પશ્ચિમની સંગમ-ઘટનામાં ઊંડે ઊંડે આ અપવિત્રતા અને ભ્રષ્ટાચાર રહેલો છે. વાસ્તવમાં એણે જે ગુમાવ્યું છે તે નૃવંશશાસ્ત્ર દ્વારા પાછું મેળવે છે. પરંતુ નૃવંશશાસ્ત્ર આખરે શું છે? એક ભવ્ય દગાનું એ પરિણામ છે; કહો કે, જાત સાથેના અપ્રામાણિક સંબંધની એ નીપજ છે. તમારી લાગણી જ્યાં દુભાતી હોય એવી સંસ્કૃતિગત ઘટનાઓના સંદર્ભમાં એક નૃવંશશાસ્ત્રીય સહાનુભૂતિ કે જિજ્ઞાસા જેવી કોઈ વૃત્તિ તમે ન બતાવી શકો.

હું સભામાંથી બહાર નીકળ્યો મનોમન ત્યારે એમ થતું હતું કે પેલાં કાર્યકર બેનમાં એક નૃવંશશાસ્ત્રીય સહાનુભૂતિ કે જિજ્ઞાસાવૃત્તિ કરતાં વિશેષ પ્રામાણિકતા હતી. "શું કશું ય વિરોધ કરવા જેવું તમને આ દિગંબર પૂજનવિધિમાં નથી લાગતું? કશીક ધાક બેસાડવાની વૃત્તિ જેવું ય આ વિધિમાં નથી દેખાતું? દુર્ભાગ્યે આપણે આ ખોયું છે! સ્ત્રીનું નગ્ન શરીર આપણા માટે તો કામ્ય છે! કોઈક માટે એ સૌન્દર્યાનુભવ જ હોય, નારીદેહની ચિત્રકલા કે શિલ્પના સંદર્ભમાં વિચારીએ તો. પરંતુ પેલાં ભક્તજનો માટે તો આ નગ્નતા નથી કામ્ય વિષય, નથી સૌન્દર્યનો કલા પદાર્થ! શું આ વસ્તુસ્થિતિ જ આપણને હલબલાવી દે તેવી નથી? વિશ્વમાં અન્યત્ર ક્યાંય આવું બનવું

શક્ય લાગે છે ખરું ? નગ્ન દેહ આ ભક્તજનોને મન પવિત્ર પદાર્થ છે.''
મારો એક મિત્ર છે. એની એક વૃદ્ધ કાકી ગામડામાં રહે છે. ચંદ્રગુટ્ટીની આ દિગંબર પૂજનયાત્રા જોઈને એ વૃદ્ધાએ જે ઉદ્‌ગાર કાઢેલા તેની વાત આ મિત્રે મને કરેલી. એ નગ્ન સ્ત્રીઓને જોઈને તેમનું શરીર સૌષ્ઠવ તેણે પ્રશંસ્યું હતું ને તેમની નગ્ન કાયામાં પુષ્પમાળાઓથી વિભૂષિત દેવીઓનાં દર્શન કર્યાં હતાં ! તેમની નગ્નતામાં તેણે નિર્લજ્જતા નહિ, પણ તેના પરનો વિજય જોયો હતો ! આ દિગંબર શોભાયાત્રા ગમે ત્યાં ને ગમે તે દિવસે કે સમયે નથી નીકળતી; ચંદ્રગુટ્ટીમાં નિશ્ચિત દિવસે પરંપરાથી ઉજવાતો આ એક ઉત્સવ છે. એમાં આબાલવૃદ્ધો ઉલટતાથી ભાગ લેતાં હોય છે. પ્રતિવર્ષ આદરપૂર્વક જ પુનઃ પ્રયોગ જાણે થતો હોય છે.

સ્વાભાવિક છે કે મારી આવી લાગણી પેલાં સન્નારી કાર્યકરને તો કોઈક કૌતુકરાગી કાવ્યકૃતિ જેવી લાગે ! મારા મિત્ર મહાદેવનો પ્રતિભાવ જાણવા હું ઉત્સુક છું. અનુસૂચિત જાતિના એ એક સક્રિય કાર્યકર છે. ત્રીસીની કન્નડ સાહિત્યસૃષ્ટિમાં એક ઉત્તમ નવલકથાકાર તરીકે એમનું નામ પ્રખ્યાત છે. તેમણે બે લઘુનવલનો અને એક વાર્તાસંગ્રહ પ્રસિદ્ધ કરેલ છે અછૂતોની વાસ્તવિક પરિસ્થિતિ અને તેમની જાગૃતિ માટે અનુભવાતી મંદગતિ વિશે સંવેદનશીલ છતાં વસ્તુલક્ષી રીતિએ તેમણે લખ્યું છે અને તે ધ્યાનખેંચે તેવું ગહન પણ છે. તેમનામાં રાજકીય અભિનિવેશ ઉત્કટ છે. સમાનતા ને સ્વમાન માટે અછૂતોને ભોગવવો પડતો સંઘર્ષ પણ એ ઊંડી નિસ્બતથી અનુભવે છે, એમ છતાં સર્જકની તટસ્થતા એની સર્જનાત્મક કૃતિઓનો વિશેષ છે, એ નોંધપાત્ર વાત છે. અછૂત પાત્રોની વ્યથાઓ હૃદયસ્પર્શી બની રહે તેવી નિરૂપાયેલી છે, તો તેમનાં વિધિવ્રતો, આચારો પણ એવાં જ ધ્યાનાર્હ બન્યાં છે. એની હળવી કથનરીતિ જ બહુધા સફળતાનું કારણ છે. એમણે 'ઓડલ્લા' શીર્ષકથી એક લઘુનવલ પ્રસિદ્ધ કરી છે. એક અછૂત કુટુમ્બની આ કથા છે. કુટુમ્બ ભૂખ્યું છે, બધાં તાપણે ટોળે બેઠાં છે. ક્યાંકથી ચોરી આણેલા એક–એક કરીને સીંગદાણા ભુકાટે છે. સવાર થતાં જ પોલીસ જડતીએ આવી પહોંચી છે, પણ આ કોઈને જરાય એનો ડર નથી. વ્યથાનાં વીતકના દિવસોમાંય અછૂત જાતિઓમાં કેવી ક્રાંતિકારી શક્તિ રહેલી છે, એનો મર્મ ઉઘાડતી આ વાર્તા હૃદયસ્પર્શી છે, આ કૃતિનાં ડોશીમાનું એક પાત્ર છે. લાડકોડથી એણે એક કૂકડો ઉછેરેલો. એ ખોવાઈ ગયો છે. એની શોધમાં એ ભટકે છે, આ ઘટના કૃતિમાં એ રીતે વિકસાવી છે કે આ વૃદ્ધ એક પૌરાણિક માતાનું પરિમાણ પ્રાપ્ત કરે છે. મૂળભૂત નિસ્બતની સ્ફુરણાનું એ પ્રતીક બને છે. એ વૃદ્ધ ઝઘડે

છે; મોટેથી રડે છે, પોતાનાં સંતાનોને બોધ આપે છે, પૌરાણિક કથાઓ કહી સંભળાવે છે, શાપ આપે છે અને છતાં આ દુન્યવી સ્ત્રીની વિશિષ્ટતા એ છે કે એ કશાકની નિસ્બત ધરાવનારી છે, સંભાળ લેનારી છે. કુટુમ્બમાં યુવતી છે. ભીંત પર એ મોરનું ચિત્ર દોરે છે. નિશાળે ભણતો એનો ભાઈ આ ચિત્રને વખાણે છે. પણ પેલી ડોશીને મન આ બધું અર્થહીન છે. તો પણ, પાછી એ છોકરાને પૌરાણિક વાર્તા તો કહેવાની જ, એમાં રાજકુમાર આવવાનો જ. ને પેલો છોકરો જ રાજકુમાર બનવાનો! વળી દિવસનો રઝળપાટ ને ઉતારા ભૂલીને પાછા રાત્રે તાપણે ગોઠવાયાં છે ને ચોરેલા સીંગદાણા ખાય છે. આ સીંગદાણા ખાવાનું દશ્ય મહત્ત્વનું છે. આવું કૃત્ય પોતે જ એક સર્જનાત્મક મર્મ ધરાવતું બન્યું છે. આ સીંગદાણાનું ભોજન નથી, પણ કહો કે 'યજ્ઞ' જ છે. એ જ રીતે પેલું દીવાલ પર દોરાતું મોરલાનું ચિત્ર પણ આવું જ કલાત્મક તેમજ વાસ્તવિકતાની રીતે પણ ધ્યાનપાત્ર છે. ધાર્મિક માન્યતાઓમાં અટવાયા કરતી ભોળી આ પ્રજામાં પણ આવતાં પરિવર્તનોનો ધોંધાટ સંભળાયો છે. એક જણ સીંગ ભૂકારતો પોતાનું પરાક્રમ સૌને સંભળાવે છે. એક હોટલવાળાએ એને અપમાનિત કર્યો હતો. એવું અસભ્ય વર્તવા બદલ એણે હોટલવાળાને પડકાર્યો હતો! એના કાંડે વળી ઘડિયાળ પણ શોભતું હતું.

નૃવંશશાસ્ત્રની જિજ્ઞાસાવૃત્તિ દિગંબર ભક્તોને માત્ર જોઈ રહે છે, ત્યારે મહાદેવમાં રહેલો સર્જક એ દશ્ય જોવા માત્રથી અટકી શકતો નથી. આ આદિવાસીઓની જાતિનો જ પોતે છે, અને તેથી આ લોકોનું ચરિત્રીકરણ કરતાં કંઈ કોઈ જાદુઈ દુનિયાનાં હોય તેવાં એ તેમને નિરૂપવાનું ઇચ્છી શકે નહિ. બલ્કે, આધુનિક લોકશાહી સમાજમાં તેઓ તેમનાં હક્કો વિશે સભાન બને, એ જ તો મહાદેવની ઇચ્છા છે. મહાદેવ એક કવિમિજાજ ધરાવતો નવલકથાકાર છે. એ રીતે હું એમ ઇચ્છું કે આ દિગંબર ભક્તોના આત્માની ભવ્યતાને એ ઓળખે એમ છતાં, આ આદિવાસીઓ તેમની અંધશ્રદ્ધાળુ ચમત્કારી દુનિયામાંથી મુક્ત બને, એ અનિવાર્ય છે. આ વાતનો અસ્વીકાર પણ ન જ થઈ શકે. પૃથક્કરણપ્રિય અને વૈજ્ઞાનિક અભિગમને સ્વીકારતી પશ્ચિમ સંસ્કૃતિના બ્લેક, લોરેન્સ અને યેટ્સ જેવા સર્જકોને યાદ કરીએ ત્યારે ખ્યાલ આવે છે કે તેઓએ તો આવી ચમત્કારી ભોળી દુનિયાની ખાસ ખેવના કરી છે. મહાદેવનું કહેવું એવું છે કે દિગંબર પૂજા નિભાવી લેવાય, જો તેને જોનારાઓ પણ દિગંબર બનીને જોવા જતા હોય તો તે પણ ન જ ચલાવી લેવાય. એને

શું કહેવું છે, એ હું સમજું છું, પરંતુ મારે દિલગીરીપૂર્વક કહેવું પડે છે કે ચંદ્રગુટ્ટી ઘટના બની ને પછી સામયિકોનાં મુખપૃષ્ઠો પર પેલાં ભક્તજનોની નગ્ન છબીઓ પ્રસિદ્ધિ પામી, એથી એ ઘટના તેના મૂળ સ્વરૂપમાં રહી શકતી જ નથી !

મનોમન હું બીજો પ્રશ્ન ઉઠાવું છું—અને એ મારી દૃષ્ટિએ ખૂબ મહત્ત્વનો છે. ૧૨મી સદીમાં વચનકારો થઈ ગયા એમાં ખાસ તો બસવ અને ચેલ્લમા જેવા મહાન રહસ્યવાદી કવિઓ થઈ ગયા. નાની–મોટી પરંપરાઓના તેઓ વિરોધી હતા પરંતુ આ દિગંબર ભક્તજનો પ્રત્યે તેમનો પ્રતિભાવ કેવો હતો ? હું અત્યારે તો કેવળ અનુમાન પ્રસ્તુત કરું છું કે તેઓએ ચમત્કારી શક્તિના મુકાબલે આધ્યાત્મિક સભાનતા જ આ ઘટનામાં પુરસ્કારી હોત અને એ જ આપણી પરંપરા સાથેનો અર્થપૂર્ણ મુકાબલો હોઈ શકે. આધુનિકોને ચમત્કારી ભક્તોનો મુકાબલો આ રીતે અર્થપૂર્ણ નથી પ્રતીત થતો !

કોઈ નવજુવાન કવિ મને કાનમાં પૂછે કે શું રેણુકા એક હકીકત છે ? શું ચેલ્લામા સત્ય છે ? તો હું 'હા' કહેવાની હિંમત કરું છું. હું એની સાથે નિકટતા ધરાવું છું, તેથી હું 'હા' કહું છું. મેં આમ તો ફૂદકો જ માર્યો છે. પરંતુ મહાદેવ કવિ છે અને તેથી એનું કવિહૃદય સ્પંદિત થઈ ઊઠશે, એવી હું આશા રાખું પણ મારો ઉસળકો એ ધ્યાનમાં લેતા નથી. મેં મારી જાતને છેતરી છે શું ? હું સારો પગાર મેળવું છું; સગવડભરી સરસ નોકરી છે. બેકોનિયન–કાર્ટેઝીયન વૈજ્ઞાનિક તાલીમે મને સંશયવાદી બનાવેલો છે ! શૈશવ મારું નાપાક બની જાય તોય શું હું પૌરાણિક ચમત્કારોને પડકારવા પ્રવૃત્ત નથી થયો ? ઉછળતી વયે, દેવોનો વાસ ગણાતાં વૃક્ષો નીચે કે પવિત્ર દેવીઓના પ્રતીક સમા પથ્થરો પર મેં ચોરી-છૂપીથી પેશાબ નથી કર્યા ? આ દેવો કશીય શિક્ષા કરી શકતા નથી, એવું સિદ્ધ કરવાનો મને કેવો અભરખો હતો ! તો કેટલીય રાતો ભયમાં ય તે વીતાવેલી એય યાદ છે. મારી વાર્તાઓમાં અને નવલકથાઓમાં યૌવનની ઘટનાઓમાં આવા દ્વિધાભાવના નિરૂપણમાં હું મારું જીવન કદાચ નિમિત્ત થતું જોઉં છું. ના, હું નિરકુંશ ન બની શકું; કારણ હું નવલકથાકાર છું, કવિ નહિ ! માર્ક્સવાદ અને રહસ્યવાદને એક વાસ્તવિક સ્વીકૃત પરંપરામાં પ્રસ્તુત કરવાનું મારું સ્વપ્ન ક્યારેય સાકાર નહિ બને ! સાહિત્યકૃતિમાં એ કદાચ સાકાર થાય પણ વાસ્તવિક જીવનમાં તો નહિ જ ! ! એક કવિની હેસિયતથી જ કદાચ વર્ડ્ઝવર્થ નિરાશામાં ચિત્કારી ઊઠ્યો હશે કે 'હે મહાન પ્રભુ ! કાલગ્રસ્ત કોઈ સંપ્રદાયમાં ઉછરેલો હું મૂર્તિપૂજક બનું તો સારું !' ઉદાસીન રહેવાનું કોઈને

પગારે નહિ, ન કેવળ ભિક્ષુક તરીકે વર્તું પણ ઠીક રહે ગુરખીવટ ધારીને સહિષ્ણુ હોવાનો દેખાવ કરવો એ તો ઘણું સ્પષ્ટ જ ચક્રવ્યૂહ કોઈ એટલે કે સ્થાન નથી એને યોગ્ય જ ગણ રહ્યું નથી ભાઈઓની સતત અવગણના આ સ્થાન પર રહે છે લોભી કોન્ટ્રાક્ટરો, ભ્રષ્ટ વેપારીઓ અને જંગલખાતાના અધિકારીઓનો આટલા પૂરતા ય આભાર માનીએ કે ચક્રવ્યૂહ જંગલો કાપી નાખીને સપર્યંકગમા ફેરવી આપ્યું છે। અહીં ઝડપી ઉગતી નીલગિરિની ખેતી વિકસતી દેખાય છે બેન્કેની લોનો એ માટે મળવાની જોવાય છે જટજૂટ ધરતી જોગણીઓ મુંબઈના વેશ્યાબજાર સાથે કન્યાવિક્રયમાં સંડોવાયેલી હોવાનું બોલાય છે। અને મુંબઈ તો ત્રિભુવનના મહેલાણીઓનું આકર્ષણ છે જ।

એમ છતાં, બેએક વર્ષ અગાઉ મેં એક લાંબી ટૂંકી વાર્તા લખવાનું નક્કી કર્યું મારી વ્યથાઓને મૂર્ત કરવી એમાં કંઈ મક રીત નિરૂપવાનો મને આશય હતો એ વાર્તા લખવાની પ્રેરણા અને એક તીતીઘોડાને જોઈને થઈ હતી અચાનક એ મારા ઓરડામાં કૂદ્યો હતો ઓરડામાં અજવાળું હતું. મારી દીકરીને મેં ત્યારે કહ્યું કે હવે કોઈ વસ્તુ હોય તો તેને આપણી ભાષામાં Suryana Kudure કહે છે, અને વાર્તા આર ભાઈ! આત્મવિસ્તારની શાંતિ એક પ્રકારની મૂઢતા જન્માવે છે, એવું ન કહેવું કહેવું શું ખોટું નથી? આમ તો એક નિઃસહાય અને નગણ્ય જંતુ, તીતીઘોડો! એને સૂર્ય સાથે જોડવાના આત્મસ્ફૂર્તિનું કશુંક ખમીર નથી પ્રગટ થતું શું! જીવન પ્રત્યેનો ઉલ્લાસ અને સમાદર તીતીઘોડા જેવા જંતુને સૂર્ય સાથે જોડવામાં મેં અનુભવ્યો ને ગ્રામપ્રજાના કલ્પનોત્થાનથી હું પ્રભાવિત થઈ ગયો પરિણામે મેં વાર્તા લખી સૂર્યના કુદુરે

વાર્તાએ મને મારા શૈશવના જાદુઈ વિશ્વમાં પુનઃ પ્રવેશ કરાવ્યો કથાનાયકનો નપુંસક પુત્ર પિતૃહત્યા કરવા તૈયાર થયો છે કથાનાયક આવા આધાર નીચ જિંદગી જીવે છે। અહીં જે સંવેદન છે, તે આમ મનમસ્તીનું નથી જ, પરંતુ એમાં ઉપેક્ષિત જાદુઈ તત્ત્વજ્ઞાનવિધિ, પવિત્રતાની ભાવનાથી હિંસક ઘટનાનો પારસ્પરિક સુમેળ — આ બધાથી હું પોતે જ મુગ્ધ બની ગયો છું। કથાનાયકનો પુત્ર જે માર્ગે જઈ રહ્યો છે, તે માર્ગ પરથી હું ગુજરી ચૂક્યો છું। દીકરા કુંતિ અને મૃ. જીવનથી મુક્તિ ઝંખે છે, જ્યારે પિતા ભાવોન્માદની સ્થિતિમાં આવીને વાડ પર બેઠેલા તીતીઘોડાની બગ્ગનાનું ભાન કરાવે છે। મારા વિવેચકો આ વાર્તાથી પ્રભાવિત થયા છે ખરા, પરંતુ મારી

એવ.,

જેમ થોડી ક્ષણો પૂરતા જ! કથાનાયકનો કરિશ્મા એમને મારી જેમ જ, સ્પર્શી ગયો છે. બીજી જ ક્ષણે વાર્તાનું સૂચિત દર્શન ઉગ્ર વિવાદ જગાડે છે! મારી બીજી નવલકથા 'અવસ્થા'એ પણ આવો જ વિવાદ સર્જેલો! કથા-નાયક રાજકીય ક્ષેત્રને વરેલો છે. સાંસદીય લોકશાહીમાં પ્રવેશેલા ભ્રષ્ટાચારોથી એ વાજ આવી ગયો છે અને તેથી ગામડામાં ગુજારેલા શૈશવની તેજસ્વી કટુ સ્મૃતિઓમાં વિસામો ઝંખે છે! ગામડામાં ગરીબ અસંગઠિત પ્રજાને એ સંગઠિત કરવા ઇચ્છે છે. એમ કરીને સુધારાવાદી આધુનિકીકરણને મુકાબલે ક્રાન્તિકારી પરિવર્તન આવી શકે, પરંતુ કદાચ એનો આ નિર્ણય એવો દઢ નથી! કોઈ વિવેચકે આ સમસ્યા કૃતિમાં શોધી નથી, એવું મારે કહેવું જોઈએ! આધુનિકીકરણથી આપણા પર જબરજસ્ત પકડ છે. એ જ સાચો રાહ છે ને અન્ય કોઈ વ્યવહારુ માર્ગ જ નથી, એવું આપણું માનસ થઈ ગયું છે! ચીનમાં શું બની રહ્યું છે? તેઓ શું કહે છે, એ આપણે ધ્યાનમાં લેવું જોઈએ.

મારી જ પેઢીના શ્રી તેજસ્વીની વાત કરું. એ એક મહત્ત્વના નવલકથાકાર છે. પ્રાચીન માન્યતાઓને આધુનિક સંસ્કૃતિનું કથાનક આલેખતાં પરસ્પરના મુકાબલા વિશે એમણે પોતીકું ચિંતન રજૂ કર્યું છે. 'ચિદંબર રહસ્ય' એમની સાંપ્રત નવલકથા છે. એ કૃતિ પણ આવો સંઘર્ષ નિરૂપે છે. પરંતુ એ આભાસી સંઘર્ષ છે. ગ્રામીણ નગર કેસૂરનો વિનાશ નોતરવામાં આ બે ઘટકો વચ્ચેનો સંઘર્ષ એમાં આલેખાયો છે. લોભી અને નિર્દય વેપારીઓ ગામ આસપાસનાં જંગલો, વૃક્ષરાજિનો વિનાશ કરવામાં રત છે. એક જંગલી વેલ પથરાઈ ગઈ છે! નવલકથાનો ઉઘાડ ડીટેક્ટીવ કથાશૈલીમાં છે. જેમ જેમ કથાવિકાસ થતો જાય છે તેમ તેમ એ સહજ જ અર્થવત્તા પ્રાપ્ત કરે છે. કેસૂર કૉલેજના તરુણો તરુણીઓ સાથે મૈત્રી કરવા ઉત્સુક છે. કંટાળો ને સાહસની ઉત્કંઠા બંને એમનામાં આલેખાયાં છે. ગામના વૃદ્ધોનાં વહેમી જીવન સામે બૌદ્ધિક જીવનની ખેવના અહીં અભિવ્યક્તિ પામી છે. આ ગામની વસતી જોવા જેવી છે: વૈજ્ઞાનિક સંશોધન (એલચીની વિવિધ જાતો વિશે સંશોધનપ્રયોગ કરતો વિજ્ઞાની), ગુનાશોધક અધિકારી (આંતરરાષ્ટ્રીય કૌભાંડમાં એક કૃષિવિજ્ઞાનીની શકમંદ હત્યાની તપાસ આદરતો અધિકારી), કવિ (બૌદ્ધિક ચળવળમાં તરુણોને પ્રેરણા આપતો કવિ), મુક્તિવિચારક વ્યાખ્યાતા, મંદિર–મસ્જિદો બાંધવાની પ્રવૃત્તિમાં રચ્યું રહેતું સામ્યવાદ વિરોધી જૂથ, જડ જાગીરદારો, કાળાબજારિયાઓ, મુસ્લિમ લફંડ વેપારીઓ અને કેફી દવાઓના ફેરિયાઓ! અડાબીડ

'ભારત નભ્યા કરશે' અને પ્રાચીન વર્તમાનરૂપે પુનરાવર્તન પામ્યા કરશે. આ લોકોને જીવનમાં કોઈ અપેક્ષા જ નથી. આર્થિક સહાય નીતિઓ દ્વારા સામાન્ય જરૂરિયાતો પૂરી થાય એટલે એ સિવાય તેમને કશુંય જોઈતું નથી. આવા લોકસમૂહથી ઈશ્વર હજી આજે ય રીઝે છે. અને તેમનું આમ આપણી દૃષ્ટિએ બોઝિલ લાગતું જીવન આવી ક્ષણોમાં તો ઉલ્લસિત બનતું હોય છે!

ઉત્સાહી આધુનિકો આવા બોઝિલ જીવનથી ખીજવાય છે; એમાં કશું આશ્ચર્ય પામવા જેવું નથી. ૧૯૭૫ના વર્ષમાં શ્રીમતી ઇન્દિરા ગાંધીએ કટોકટી લાદી, ત્યારે સંજય ગાંધીએ કેટલાક કાર્યક્રમોમાં આવો ખીજવાટ પ્રગટ થયેલો દેખાય છે. વસતીનિયંત્રણ માટે લોકોમાં ફરજિયાત વંધ્યીકરણ કરાયું હતું, શહેરસીમાડે રહેતી ઝૂંપડવસતીને નિર્દયતાપૂર્વક બેઘર બનાવાઈ હતી; કારણ એ માટે રસ્તાઓ પહોળા કરવાનું અપાયું હતું! દિલ્હી યુનિવર્સિટીના એક સમાજશાસ્ત્રીને શિવ નેપૉલે ટાંક્યા છે: "ભારતીય વ્યક્તિત્વની કાલિમા સંજયે પ્રગટ કરી છે. મારામાંય રહેલી એ નબળાઈઓ હું જોઈ શકું છું! આપણે આપણી ચોગરદમ એક ભંગાર સ્થિતિ અનુભવીએ છીએ. ચોમેર મૂર્ખતાનું જાણે સામ્રાજ્ય છે? વર્ષોવર્ષ કંગાલ પ્રજા વણઅટકી વણઝાર જણ્યા કરે છે! જાણે બેસુમાર ફાલતી વનસ્પતિ જ જોઈ લ્યો! ત્યારે નિર્દયતાનો ઉત્કટ ઉદ્રેક આવ્યા વિના રહેતો નથી!...આ મૂર્ખ પશુઓને રહેંસી નાખો. એમનો વિધ્વંસ કરો. જાત પ્રત્યેની જ આવી ઘૃણા ફાલતી હોય છે! હું આ કાલિમાની વાત કરું છું." ('ધ ઇમર્જન્સી એન્ડ ધ મીટિયર', ધ ઓબ્ઝરવર જાન્યુ. ૧૧, ૧૯૮૧) બહુજનનો મન આ શબ્દોમાં વાચા પામ્યો છે. શ્રી તેજસ્વીએ સર્જેલું કેસર પણ ભડકે બળે છે; જો કે શ્રીતેજસ્વીનો અભિગમ સંજયવાદી નથી જ. સંજય તો એમ જ માનતા હતા કે એ મૂર્ખાઓ મરવાના વાંકના જ હતા. આપણા દેશમાં ચોમેર ભ્રષ્ટાચાર, ઉદાસીનતા ને ગંદવાડ જોઈએ છીએ ત્યારે આપણને પણ આવી જ લાગણી થઈ આવતી હોય છે! પરંતુ લોકશાહી એની વિસ્મયકારક રીતે આપણને મૂંઝવી નાખે એવું પણ કામ કરે છે. સર્વસત્તાધીશ ઇન્દિરા ગાંધી જેવાંને એ સત્તા પરથી હડસેલી મૂકે છે, તો પાછાં સત્તાસ્થાને બેસાડેય છે. અમારા કર્ણાટકમાં લોકસભાની ચૂંટણીમાં રાજીવ ગાંધીનો પક્ષ બેઠકો જીતી જાય છે, તો ધારાસભાની, એ પછી ત્રણ માસે થયેલી ચૂંટણીમાં બેઠકો હારી પણ જાય છે! પરિવર્તન સાથે મેળ રાખવા માટે સુધારાવાદીઓ ઉતાવળિયા જરૂર છે; પરંતુ ત્યારે તેઓએ કંઈ નિરાશ થવાની જરૂર પણ નથી. શ્રી રાજીવ ગાંધી ૨૧મી સદીના કોમ્પ્યુટર યુગના છડીદાર છે આપણે આધુનિકો આપણાં બાળકોને અંગ્રેજી માધ્યમની શાળાઓમાં ભણાવીએ છીએ!

ઉપનિષદોનું અંગ્રેજીમાં અનૂદિત આત્મચિંતન, આયાતી કોમ્પ્યુટરો, સિતાર-સંગીતની વીડીઓ કેસેટો—આ બધું આપણને મળે, એની પ્રતીક્ષા કરીએ છીએ! યુગચેતના અને આધ્યાત્મિક સંવિત્તિ ઉભયને સમૃદ્ધ કરવાની મથામણ છે. તો બીજી તરફ વસતી વધારો ચ લુ રહેવાનો છે. એ વસ્તીમાંથી જ પેલાં દિગંબર ભક્તજનો ચાલુ રહેવાના ને તેઓની પ્રસંગે-પ્રસંગે દિગંબર શોભાયાત્રાઓ ઝનૂની બનીને નીકળવાની. હિંસાખોરી પણ કરવાનાં! કેટલાક રાજકીય કાર્યકર્તાઓ ત્યારે પોલીસતંત્રની પાશવતાની ટીકા કરતાં લાલ આંખ કરીને જવાબ માંગે છે. પણ તેનાં પરિણામે શું આવે તેના વિશે આત્મપૃથક્કરણ કરવાની તેઓને પડી હોતી નથી!

હા, આપણે સૌ, એક યા બીજી રીતે, આધુનિકો જ છીએ. પરંતુ જો આપણે સંવેદનશીલ હોઈએ તો આપણે બેચેન બનવાના જ સર્જકો લેખે અનિવાર્યપણે ભારતીય સંસ્કૃતિનું ઉત્તમ આપણે સંરક્ષવું જ જોઈએ. એ માટે ઉત્તમ સર્જકોએ રસ્તાઓ ગોતવા પડશે. સ્વાતંત્ર્યપૂર્વે સાહિત્યમાં આદર્શવાદ પ્રવર્તતો હતો ને એ લેખકો આજેય આપણી વચ્ચે છે. મસ્તી વેંકટેશ આયંગરનું મને સ્મરણ થાય છે. ૯૫ વર્ષની નેક વયે તે પહોંચ્યા છે.* ભારતીયતાનું શાશ્વત તત્ત્વ અને માનવપ્રકૃતિ જન્ય ભયસ્થાનો વિશે તેમની ઊંડી અને ઉદાત્ત સૂઝ છે. તેઓ વિનમ્ર સંવેદનશીલતા ધરાવે છે. શેક્સપિયર, વર્ડ્ઝવર્થ, શેલિ, સ્ટીફન, આર્નલ્ડ, વાલ્મીકિ જેવા પશ્ચિમ-પૂર્વ સંસ્કૃતિની પરંપરાના ઉત્તમ સર્જકોને એમણે આત્મસાત્ કર્યા છે. એમની અહીં ચિક્કદેવ રાય નવલકથા જોઈએ. વસાહતમાં જોડાવાનું એનું વસ્તુ છે (અહીં અચેબેની 'થીંગ્ઝ ફૅલ એપાર્ટ' યાદ આવે). એક પતનશીલ રાજસત્તાને બ્રિટિશરો શરણાગતિ સ્વીકારવા માટે જે ચાલાકી યોજે છે તેની આ કથા છે. અમાનવીય ઘાતકીપણું અને દિવ્ય સહિષ્ણુતા જેવા પરસ્પર વિરુદ્ધ ભાવોની સહોપસ્થિતિનાં દશ્યો દોસ્તોયેવસ્કીની ઉત્કટ ભાવોદ્રેકતા સિદ્ધ કરે છે. એમની સફળ વાર્તાઓ મોટે ભાગે સાંસ્કૃતિક સ્મૃતિનાશના વિષયને સ્પર્શતી છે. આ સ્મૃતિનાશ વિદારવાની સૂઝ એ પશ્ચિમ સંસ્કૃતિ સાથેના આપણા સંપર્કનું વિવેચનાત્મક પરિણામ છે અને એ માટે આપણે તેનું ઋણ સ્વીકારવું રહ્યું. શ્રી મસ્તી આમ તો તો રૂઢિચુસ્ત છે. પરંતુ એમણે આપણું ધ્યાન ખેંચવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે કે પરંપરા અને આધુનિકતા હંમેશા પરસ્પર વિરોધી તત્ત્વો નથી. વાલ્મીકિ અને શેક્સપિયરને એમણે સમકાલીનોની હેસિયતથી માણ્યા છે. આધુનિક જીવનની

* આ લેખ પછી તેમનું અવસાન થયું છે.

જે સમસ્યાઓ છે, કટોકટીઓ છે, તેથી તો પરંપરામાં એમની શ્રદ્ધા દઢ બને છે. પરંતુ મારે કહેવું જોઈએ કે કન્નડમાં આવો લેખક આ એક જ છે! એમની નિખાલસ શ્રદ્ધા ને દઢતા આપણા કોઈ માટે સંભવિત નથી લાગતી!

કુવેમ્પુ આજે ૮૨ના થયા છે. ભારતની પ્રાચીન પરંપરા સાથે એમણે સંઘર્ષ દાખવ્યો છે. એ રીતે આપણી વધારે નિકટના લાગે. ધાર્મિક કર્મકાંડો ને જ્ઞાતિવ્યવસ્થાના એ ઉગ્ર વિરોધી છે. સ્થાપિત ધર્મસંસ્થાઓથી એ હમેશાં અલગ રહ્યા છે. સહ્યાદ્રિની ટેકરીઓ વચ્ચે એમની જન્મભૂમિ; તેથી રામકૃષ્ણ આશ્રમમાં ઉછરેલા જીવનના ઉત્તરકાળમાં તે શ્રી અરવિંદભક્ત થયા. એમની શૈલી સંસ્કૃતપ્રચુર રહી છે. અગેયપદ્યમાં એમણે રામાયણ ઉતાર્યું. શેક્સપિયર અને મિલ્ટનની રીતિ તેમ જ ભારતીય આધ્યાત્મિકતાનું રસાયણ અહીં કુવેમ્પુએ રચ્યું છે. એમનાં દર્શનમાં વૈજ્ઞાનિક અભિગમ અને લોકોત્તર ગહનતા ઉભય ગુણોનો વિરલ સંયોગ પ્રતીત થાય છે. પરંતુ કહેવું જોઈએ કે અવતારોની ચમત્કારી કથાઓને પુનર્જન્મના કથાનકમાં ને વૈજ્ઞાનિક બૌદ્ધિકતાનો મેળ જામતો નથી, જ્યારે એ સૈદ્ધાંતિક ચર્ચાઓ કરે છે. ત્યારે હજી આજે ય એ તીખા માણસ છે. માતૃભાષાને માધ્યમનો દરજ્જો આપવાની એમની ફિકર રહી છે. એમ છતાં, તાજેતરમાં એ એવું બોલેલા કે જો અંગ્રેજી ભાષાનું પોતે શિક્ષણ મેળવ્યું ન હોત તો એક બ્રાહ્મણ કુટુમ્બમાં ઢોરની કોડમાં વાસીદું કરતો એક ભૂદાસ જ રહ્યો હોત! કુવેમ્પુના આ શબ્દોથી ઘણાએ આશ્ચર્ય અનુભવ્યું. એક જૈફ કવિ એમ બોલે કે બ્રાહ્મણો એક શાપિત કોમ છે, ત્યારે તો આખી એ કોમ ગુસ્સે થઈ ઊઠી હતી. હવે એ વિશ્વનાગરિકત્વની તરફેણ કરે છે; 'અનહાઉસ્ડ્ કોન્સિયસનેસ'ની વાતો કરે છે. પરંતુ આ વિશ્વનાગરિક ન તો દેશપ્રત્યે કે ધર્મપ્રત્યે કશીય નિષ્ઠા ધરાવતા જણાય છે!! એમની કૃતિઓમાં પ્રગટ થતા નિરંકુશ સત્તાવાદ અને અહંનિષ્ઠ ભવ્યતાનો હું પ્રશંસક નથી જ. પરંતુ એમની બે નવલકથાઓ—'કાનરૂ હેગ્ગાદતી' અને મલેગલ્લી મદુમાગલુ'–કન્નડ ભાષાની મહાન કૃતિઓ છે. કાનરુ હેગ્ગાદતી સહ્યાદ્રિની ટેકરીઓમાં ધબકતા જીવનની સઘન સામગ્રી આલેખે છે; તો મલેગલ્લી મદુમાગલુમાં પરિવેશ દૂરના ભૂતકાળનો છે. મહાકાવ્યનું પરિમાણ આ કૃતિ ધરાવે છે. રોજબરોજને સ્પર્શતું આવું ઘેરું નિરૂપણ મેં કેવળ જેઈમ્સ જોય્સમાં જ જોયું છે. "વાર્તા પર વિશ્વાસ રાખો, વાર્તાકાર પર નહિ" એ કુવેમ્પુની નવલકથાને લાગુ પડે છે. સર્જકના આશય કરતાં ય ઘણું બધું વિશેષ પ્રગટ કરે છે.

'કાનરૂ હેગ્ગાદતી' આજના વાર્તાલાપના સંદર્ભમાં મહત્ત્વ ધરાવે છે. આ કૃતિનો કથાનાયક એના પોતાના પરિવેશ સાથે સંઘર્ષ અનુભવે છે! મૈસૂરમાં યુનિવર્સિટીનું શિક્ષણ મેળવી પોતાને ગામ એ પાછો ફર્યો છે. આ ગામડું જંગલો ને પહાડોથી એવું ઘેરાયેલું છે કે એકલું અટૂલું પડી ગયું છે. બહારની દુનિયાનો અહીં સંપર્ક નથી. એવા ગામમાં શહેરી બનીને આવેલો આ નાયક પોતાની વસ્તીમાં પોતાને એક 'ઇતરજન' તરીકે અનુભવે છે. ગામવતનીઓની માન્યતાઓ એ સમજી શકતો નથી; કર્મકાંડ એને અકળ લાગે છે. પ્રકૃતિ સાથે, એથી એ નાતો સિદ્ધ કરવા મથે છે. કૃતિમાં એક દૃશ્ય છે: સંયુક્ત કુટુમ્બમાં નાયક રહે છે કલહભર્યું વાતાવરણ છે, અને તેથી ઘર દુઃખી છે. નાયક મેડીએ બેસીને રોમેન્ટિક યુગનું અંગ્રેજી સાહિત્ય વાંચી રહ્યો છે! આમ અસંબદ્ધ લાગતું આ દૃશ્ય, મર્મસભર છે, ૧૯૩૬ જેટલી આ જૂની નવલકથા 'ઈતરજનપણા'ની સંવેદના આલેખતી કૃતિ બને છે. માણિક બન્દોપાધ્યાયની એ પપેટ્સ ટેલ' પણ ૧૯૩૬માં પ્રસિદ્ધ થયેલી કૃતિ છે. 'રીટર્ન ઓફ નેટીવ'ની યાદ આપતી આ કૃતિ છે. એનું કથાવસ્તુ આજે પણ આપણને જકડી રાખી શકે છે.

મારી પેઢીના નવલકથાકાર શ્રી શાંતિનાથ દેસાઈની વાત કરું. એમણે મુખ્યત્વે શહેરીજીવનની નવલકથાઓ લખી છે, પરંતુ હમણાં 'મીજ' લખીને વાચકોને આશ્ચર્યમાં ગરકાવ કરી દીધા છે. કથાનાયક મુંબઈમાં રહે છે. પિતાનું અવસાન થતાં અંત્યેષ્ટિ ક્રિયા માટે એ પોતાને વતન આવ્યો છે અને પછી વતનમાં જ રહી પડવાનું આંતરિક ખેંચાણ એ અનુભવે છે. આ કંઈ કેવળ વતનઝંખના નથી, એ વતન પાછો ફર્યો છે ત્યારે હવે વૈયક્તિક આર્થિક અને રાજકીય પડકારો ઝીલવા તત્પર થયો છે. બીજા નવલકથાકાર યશવંત ચિત્તલ એ પણ મારી પેઢીના જ કાફકાની શૈલીમાં એમણે મુંબઈ નગરની કથા લખી છે, 'શિકારી' શીર્ષકથી પોતાના ગ્રામ પરિવેશી શૈશવનો ઝુરાપો નાયક એમાં અનુભવતો આલેખાયો છે. પરંપરાગત મૂલ્યો અને આધુનિક વૈજ્ઞાનિક સંસ્કૃતિ વચ્ચેનો સંઘર્ષ એમની નિસ્બતનો વિષય રહ્યો છે, જો કે એના નિવારણનો કોઈ ઉપાય એ સૂચવી શકતા નથી. મનોવૈજ્ઞાનિક અભિગમથી શહેરીજીવનનાં પાનાં એમણે આલેખ્યાં છે, પરંતુ ખમીરવંતા ગ્રામીણ પાત્રોનું તેવું આલેખન થયું નથી. પરંપરાગત કુટુમ્બપ્રથાનો નાતો ચિત્તલને આકર્ષે છે. 'રીટર્ન ઓફ ધ નેટિવ'ના કથાવસ્તુથી ઊલટા સ્વરૂપનું વસ્તુ એમણે નિરૂપ્યું છે. ગામડિયો ઝૂરે છે ખરો, પણ મુંબઈમાં એ ચીટકી પડ્યો છે. અને સંકુલ જિંદગીનો ઉકેલ અભ્યંતર આત્મસંભાષણોમાં એ શોધવા મથે છે. શહેરીજીવનનાં સુખસગવડોએ હવે એક

દુઃસ્વપ્નનો આધાર સર્જવા માંડ્યો છે, એવું ચિત્તલનું દર્શન છે, અગાઉ મેં કહ્યું જ કે ઇચ્છા અનિચ્છાએ આપણે આધુનિકીકરણને જ વળગ્યા છીએ? વહેમ-બાધાઓમાં અટવાતી ગામડાની જિંદગીનો આપણે વિરોધ કરીએ છીએ. એમ છતાં એ જીવન પાછું આપણા ચિત્તને જકડેય છે ખરું! હા, એ સ્વીકારવું જોઈએ કે કન્નડમાં રચાતી કૃતિઓમાં આ ગ્રામજીવનનું આલેખન હજી કેવળ શૈશવજીવનને જ સ્પર્શતું થયું છે.

આજનો આપણો સમય બૌદ્ધિકતાનો છે. માનસિક અસંગતિ એ આજની સમસ્યા છે. આપણી સર્જન પ્રવૃત્તિ આ યુગમાં થાય છે. કન્નડમાં ૧૯૨૫ જેટલી વહેલી પ્રગટ થયેલી કૃતિ 'મદિદુ મહારાય'નું મને અહીં સ્મરણ થાય છે. એમ. એસ. પુટ્ટણ્ણાએ એમાં પુરાણકથા અને વાસ્તવ-આધુનિકીકરણને રહસ્યઘેરું કરવાની મનોવૃત્તિ-નો વિલક્ષણ સંયોગ રચ્યો છે. પ્રસ્તાવનામાં શ્રી પુટ્ટણ્ણાએ લખ્યું છે કે, "કન્નડમાં રચાતી મોટા ભાગની કૃતિઓ આપણા બે મહાકાવ્ય રામાયણ અને મહાભારત-નો કાં તો વિસ્તાર છે અગર તો સંક્ષેપ! પ્રગટ સ્વરૂપે અનુભવાતું આ પુનરાવર્તન આપણી મૌલિકતાનો અભાવ દર્શાવે છે તો વળી એમાં આપણે મર્યાદાઓ જ જોઈ છે-નરી શુષ્કતા કુંઠિત મનોદશા, બૌદ્ધિકમુક્તિનો અભાવ, નિષ્ક્રિયતા એમાં પ્રવર્તતાં દેખાય છે."

આ પ્રકારનું દર્શન જો પૌરાણિક ચમત્કૃતિનો હ્રાસ અને આધુનિક મનોવલણનું પરિણામ હોય અને એ રીતે વાસ્તવદર્શી કથનરીતિ દ્વારા વાસ્તવની શોધ આદરવાનો એમાં હેતુ દેખાતો હોય તો શ્રી પુટ્ટણ્ણા પ્રશ્ન કરે છે કે "શું આવા આદર્શ નાયક-નાયિકાઓ પરથી ધ્યાન ખેસવીને આપણે આપણા લૌકિક જીવનના પાત્રોની વિભાવનામાં રૂપાન્તરિત ન કરી શકીએ? એમ કરીને પૌરાણિક ચમત્કૃતિનો હ્રાસ કરવાનું ભયસ્થાન પણ દૂર ન થઈ શકે? કેમ કે આવાં પાત્રો તેમના સ્વભાવમાં કૃતિ દ્વારા વત્તેઓછે અંશે રામ-સીતા, યુધિષ્ઠિર-દ્રૌપદીનો આદર્શ જ સિદ્ધ કરવા મથતાં હોય છે." મીથમાં વાસ્તવને સમાવિષ્ટ કરવાની મનોવૃત્તિ અહીં દર્શાવાઈ છે. એમની મહેચ્છા રૂપકગ્રંથી અને નવલકથા ઉભય સ્વરૂપને સ્પર્શવાની છે. સપાટી પરથી એ વાસ્તવલક્ષી વાર્તા હોય, પણ એના સૂક્ષ્મ સ્તરે એ બોધવાર્તા બનતી હોય. ગાર્સિયા માર્ક્વેઝે નવલકથામાં આવું 'મેજિકલ રીયાલિઝમ' સિદ્ધ કર્યું છે. શ્રી પુટ્ટણ્ણાએ પણ આ શક્તિ બતાવી છે અને કદાચ માર્ક્વેઝને પણ દોરી શકે તેવી રીતે. એક મૃત મનાતી સ્ત્રી પુનર્જીવિત થાય છે. સીતાના જેવી કષ્ટદાયક સ્થિતિ અને તેમાંથી વિજયની ભૂમિકા સુધીનો એમાં વિકાસ છે.

આ નવલકથા જ એક છદ્મવેશી રામાયણ કહી શકાય તેમ છે. એમાં રાવણ દુષ્ટ જાદુગર તરીકે આલેખાયો છે. પરંતુ આ કૃતિનું જીવન્ત તત્ત્વ તો તેમાં આવતાં વાસ્તવલક્ષી વર્ણનો જ. શ્રી પુટ્ટપ્પામાં રહેલો આધુનિક માણસ સંશય-દૃષ્ટિથી આસપાસના પરિવેશને જુએ છે ને નિંદા કરે છે. અહીં કશાકનો સ્વીકાર કરવો હોય ત્યારે મીથની જરૂર, પરંતુ કશાકની શોધ આદરવી હોય ત્યારે તો વાસ્તવવાદની જ આવશ્યકતા. શ્રી પુટ્ટપ્પાને વાંચતાં આની પ્રતીતિ થાય છે. શ્રદ્ધાળુઓ અજ્ઞાનને કારણે બહુધા સ્વીકારબુદ્ધિ બતાવતા હોય છે. ચંદ્રગુટ્ટીના દિગંબર ભક્તજનોની જેમ. તો ક્યારેક કશો રહસ્યબોધ પણ એ સ્વીકારબુદ્ધિમાં કારણભૂત હોય છે. ચંદ્રગુટ્ટીનાં પેલા ભક્તજનો નદીમાં ઊભાં રહી દૈવી આવેશ ચઢે એની પ્રતીક્ષા કરે છે. અને એ આવેશ-અવસ્થામાં આવતાં નગ્નસ્થિતિમાં ટોળાકારે મંદિરમાર્ગે નીકળી પડે છે. તેઓને આવાં નિહાળવાને ટોળે વળેલી જનતા પ્રત્યે તો તેઓ સાવ બેધ્યાન હોય છે. પરંતુ નવલકથાકાર ખરું એક સંશયવાદી છે. એમની સર્જકતાનાં બે પાસાં છે – પત્રકારત્વ ને કવિત્વ અને એ જ એમની કીર્તિદા-શક્તિ છે.

આપણી મનઃસ્થિતિ કપરી છે! એક તરફ આપણામાં સંશયબુદ્ધિ છે તો બીજી તરફ શ્રદ્ધાળુતાય છે! આવો દ્વિધાભાવ એ જ આપણું કારુણ્ય છે પરંપરાબદ્ધ આપણો સમાજ પશ્ચિમી વૈજ્ઞાનિક અભિગમને કારણે આ દ્વિધા-ભાવની વેદના ઉત્કટતાથી રહે છે. શ્રી પુટ્ટપ્પામાં આ બધું છે. આપણા સર્જકો તેનાથી પ્રભાવિત થયા છે, એ ઘટનાઓને જ નવલકથા સ્પર્શે છે. જ્ઞાતિપ્રથા ને સરકારી તંત્રોના ભ્રષ્ટાચારી વિશે શ્રી પુટ્ટપ્પાની જાણકારી પ્રભાવક છે. એમણે બેવડાં વલણો સ્વીકાર્યાં છે : પ્રાચીનીકરણ અને આધુનિકીકરણ. ભારતીય જીવનની સમગ્ર વાસ્તવિકતાને આંબવા માટે જાણે અનિવાર્ય એવી રૂપકમંડિત અને વાસ્તવવાદી ઉભય સર્જનરીતિનો અહીં અરૂઢ ખપ લેવાયો છે. માર્કવેઝને પ્રેરણા આપી શકે એવી સમર્થ સૂઝ શ્રી પુટ્ટપ્પામાં હોવાથી 'સંસ્કાર' પ્રકારની નવલકથાને તો એ અવશ્ય દોરી શકે જ. અહીં ભૈરપ્પાની 'પર્વ'ની સિદ્ધિની પણ નોંધ લેવી ઘટે. એમાં 'મહાભારત'ને નૃવંશીય અભિગમથી રજૂ કરીને તેની પૌરાણિક સંકુલતાનું સરલીકરણ કરવામાં આવ્યું છે.

શ્રી પુટ્ટપ્પાને મેં આજ સુધી વાંચ્યા નથી! છતાંય એમનો પ્રભાવ તો છે જ. પરંતુ શ્રી શિવરામ કારન્થથી હું વિશેષ પ્રભાવિત છું એમ મારે કહેવું જોઈએ. મારી વિચારસરણી અને મારી લેખનરીતિ ઉભય જાણે એમની દોરવણી હેઠળ ચાલે છે. શ્રી કારન્થ માન્ય અજ્ઞેયવાદી અને બૌદ્ધિક લેખક છે અને

એંશી વર્ષની વયે પણ એવો અભિગમ એમણે જારી રાખ્યો છે. મારે મન આ એક મોટી ઘટના છે. શ્રી શિવરામ માત્ર નવલકથાકાર નહિ, વૈજ્ઞાનિક અભિગમને લોકપ્રચલિત કરવામાં સદા ઉદ્યુક્ત રહેનાર એક લોકસેવક પણ છે. તેમનો આ ક્ષેત્રનો ફાળો નોંધપાત્ર છે. ભારતીય સંસ્કૃતિ એમનો રસનો વિષય રહ્યો છે. એક નૃવંશશાસ્ત્રીય દૃષ્ટિબિન્દુથી આ ક્ષેત્રમાં તેમણે રસ દાખવ્યો છે. 'મૂકજ્જિયા કાંસુગલુ' એમની રસપ્રદ કૃતિ છે. એમાં નૃવંશશાસ્ત્રીય સૂઝ દેખાઈ આવે છે. એક વૃદ્ધાનું પાત્ર એમાં આવે છે. એમાં એ દ્રષ્ટા છે. એનામાં અતીન્દ્રિય શક્તિ છે. આ પાત્ર લેખકની નૃવંશશાસ્ત્રીય દૃષ્ટિને પ્રગટ કરી આપે છે. શ્રી કારન્થ સત્યભક્તિ ને ન્યાયનિષ્ઠાને વરેલાં છે. જડ રૂઢિ એમને માન્ય નથી. આવી ગુણસંપત્તિને કારણે આપણા જમાનાના એ એક વિરલ સાક્ષર છે. એમણે પશ્ચિમ સંસ્કૃતિની સ્તુતિ કરી છે. ત્યારે મને ઘણીવાર એમાં પશ્ચિમપરસ્તી લાગી છે ! પરંતુ એ સાથે મારે કહેવું જ જોઈએ કે એમનો ગ્રામજનતા સાથેનો નાતોય દૃઢ મજ્જાગત રહ્યો છે. અને એથી એમની અંગત અભિરુચિ કે પૂર્વગ્રહો એમની સર્જકતાને ક્યારેય કુંઠિત નથી કરી શક્યા. શ્રી કારન્થ જેવા અન્ય લેખકો પણ આપણે ત્યાં છે જ. ચદુરંગા જેવા લેખક પોતાને પરિચિત ગ્રામપરિવેશનું વાસ્તવદર્શી ચિત્રણ કરે છે. તેમણે આપણી સદીની ચાલીસીમાં પ્રગટેલ પ્રાગતિકતાના જુવાળને ઝીલ્યો હતો. એ એમનો આરંભનો લેખનકાળ હતો. ભારત પરંપરાગ્રસ્ત હતું, ત્યારે આ પ્રાગતિકતા-વાદીઓ પરંપરા સામે યુદ્ધે ચઢેલા. પરંતુ એમની 'વૈશાખ' નવલકથા આથી જુદા પ્રકારની છે. એમાં ગ્રામજીવનનું ગૌરવ નિરૂપાયું છે. વિષમતાઓ અને અજ્ઞાત ક્રૂરતાઓની ય છબી એમણે ઝીલી છે, એમ છતાં એકંદર સૂર ગ્રામજીવનનું ગૌરવ પ્રતિષ્ઠિત કરવાનો રહ્યો છે.

શ્રીકૃષ્ણ અલનહલ્લી પણ એક પ્રભાવક લેખક હતા. ગ્રામજીવનમાં પરંપરાગત ભારતીયતાનાં જે મૂળિયાં છે, એની સામે એમણે એક બૌદ્ધિકની ભૂમિકાએથી પ્રશ્નો ઉઠાવ્યા છે. એમ છતાં શહેરીપ્રભાવથી ગામડાનાં થતાં ઉન્મૂલન વિશે એ ચિંતિત છે. કદાચ આવી કોઈ અનિવાર્ય પ્રક્રિયા હોય તોય એ ઘાતકી અને દુષ્ટ જ ગણવી જોઈએ, એમ એમણે કહ્યું છે. 'પરસંગદા ગેંડેથિમા' એનું ઉદાહરણ છે. શ્રી લંકેશ તો આપણા સમયના જ એક પ્રભાવશાળી લેખક. એમની 'કથાપ્રસંગ' નવલકથા આકારવિહીન લાગે; એની શૈલી કંઈક મનો-રંજક અને ચપળતાભરી છે. ગ્રામજીવનમાં થતા અન્યાયોનું એમાં નિર્દય નિરૂપણ થયું છે. સુધારાની કામના એ કૃતિનું રસકેન્દ્ર છે.

શ્રી કારન્થની વાત ફરી કરું ! 'મરલે મણ્ણિગે'માં પ્રસરતી અશાન્તિનું વસ્તુ

છે. આ અશાન્તિ ગ્રામીણ શાંતિને કારણે જ છે! આંતરિક વાતાવરણ જ કેવું ભયસ્થાન સર્જે છે, એનું અહીં સૂચન છે. ગ્રામજીવનની આર્થિક જવાબદારી નિમિત્તે વેઠવો પડતો સંઘર્ષ જ નૈતિક મૂલ્યો જન્માવે છે, અહીં રૂઢિચુસ્ત પિતાનું પાત્ર ધ્યાન ખેંચે છે. પોતાનો દીકરો અંગ્રેજી કેળવણી લઈને એક અધિકારી બને એવી મહેચ્છા એ સેવે છે! પોતાની જેમ એ પણ ગોરપદું કરે, એ એને પસંદ નથી. એથી દીકરાને અંગ્રેજી કેળવણી અપાવી; ત્યારે નતીજો એ આવ્યો કે એ કુછંદે ચઢી ગયો! ત્રીજી પેઢીએ એક આદર્શવાદી જન્મે છે ને સભાનપણે ગામડે પાછો ફરવા ઇચ્છતો હોય છે. પોતાના જાત-ભાઈઓ સાથે એને સંબંધ બાંધવો છે અને એઓને સુધારવા પણ એ માગે છે આમ આ કૃતિનું વસ્તુ 'રીટર્ન ઓફ ધ નેટીવ' પણ છે. ઘણાબધા લેખકોનું આજે આ રસનું વસ્તુ રહ્યું છે. શ્રી કારન્થમાં મને રસ છે તે આ બાબતે: કારન્થ પોતે સુધારાવાદી છે; પરંતુ એ મૂલ્યશોધ કરે છે. આધુનિક સંસ્કૃતિથી અજાણ એવી પ્રજાના જીવનમાંથી એ આ શોધ આદરે છે એ વિશેષ મહત્ત્વની વાત છે. એમણે સર્જેલું એક વૃદ્ધાનું પાત્ર મને યાદ આવે છે. એ ભોળી ભલી સ્ત્રી સ્વાભિમાન માટે જે સંઘર્ષ વેઠે છે, એ કોઈને પણ પ્રભાવિત કરી મૂકે તેવું છે. એની કંગાલ સ્થિતિ અને છતાં એનામાં ઉદાત્તગુણ-વિશેષથી ઘટના, એ જ શ્રી કારન્થની દૃષ્ટિએ મુખ્ય છે. એક બીજું પાત્ર પણ યાદ કરું લક્ષ્મીનારાયણ કેવો દુષ્ટ છે એ! આધુનિક સંસ્કૃતિનું એ ફરજંદ છે. રૂઢિપૂજક પિતાની ઝંખના હતી એને આધુનિક સભ્યતા કેળવેલા અધિકારી તરીકે જોવાની! આમ ભાવનાશીલ કહી શકાય તેવા પિતા દ્વારા જ મૂલ્યહ્રાસની સ્થિતિ રચાય છે, તે અહીં અપૂર્વ રીતે સૂચવાયું છે. આ ભાવનાશીલ પિતાના આવી મનોકામનાના ઘડતરમાં આઝાદીના જંગની પૃષ્ઠભૂ શ્રી કારન્થે ગૂંથી છે! પશ્ચિમ સંસ્કૃતિના પ્રભાવ નીચે આવેલા આપણા જોનારાઓના ચિત્ત પર પેલા લક્ષ્મીનારાયણના સંસ્કાર અંકિત થયા જ હોવા જોઈએ, પરંતુ શ્રી કારન્થ આ પ્રશ્ન કરતા નથી. લક્ષ્મીનારાયણ શાથી આવો બની ગયો? એના પિતાએ સ્વસ્થ શાંત ગ્રામજીવન કેમ ગુમાવવું પસંદ કર્યું હશે? શ્રી કારન્થ મૂળભૂત રીતે નૈતિકવાદી છે: અધ્યાત્મવાદી કે રહસ્યવાદી નહિ. આધ્યાત્મિક ભૂમિકાએથી આ પ્રશ્ન ઊભો કરીએ તો શ્રી કારન્થનો વાસ્તવવાદ અસંબદ્ધ જ લાગે આવી પ્રતીતિને કારણે કદાચ 'સંસ્કાર'નું રૂપવિધાન મેં કર્યું હશે. એમાં આવતા નારણપ્પા યાદ કરો.

મિશ કુર્ટ્ઝે આધુનિક ખ્રિસ્તી સંસ્કૃતિનો આફ્રિકામાં પ્રસાર કર્યો. એક તરફ મહાન આદર્શવાદ અને બીજી તરફ તેમનું કાળું વક્તૃત્વ. એમના અંતિમ

ઉદ્‌ગારો કેવા હતા?!: 'એ સંસ્કારહીનોને જડમૂળથી ઉખેડી નાખો!'' આપણો સમય જુઓ: ચીનાઓએ તિબેટ કબજે કર્યું. રશિયાએ અફઘાનિસ્તાનમાં અડ્ડો જમાવ્યો. અમેરિકનો તો લગભગ બધે જ છવાયા છે; અલબત્ત, જ્યાં રશિયનો છે ત્યાં નહિ. ભદ્રવર્ગીય ભારતીયો પ્રજાસંબંધોની બાબતોમાં આવું જ વર્તન દાખવે છે. રોબિનક્રૂઝો જંગલમાં 'શુક્રવારે' મળે છે એવું જ આ કૃતિમાં સૂચનાત્મક રીતે નિરૂપાયું છે

આથી વિશેષ હું કંઈ કહું તો કંઈક વધુ પડતું કહેવાય! આધુનિક સંસ્કૃતિના સંશયવાદનો પ્રભાવ જો મારા પર ન હોત તો હું નવલકથાકાર બન્યો જ ન હોત! મારે એ પણ કહેવું જોઈએ કે હું જે પ્રકારનો નવલકથા લેખક છું તેનું કારણ આધુનિક સંસ્કૃતિ સાથેનો સંઘર્ષ છે.

(ફેસ્ટિવલ ઓફ ઇંડિયા, ઇંડિયન લિટરરી કોન્ફરન્સ ૧૭-૨૦, એપ્રિલ, ૧૯૮૬ શિકાગો યુનિવર્સિટીમાં રજૂ કરેલો નિબંધ 'બહુવચન'ના સૌજન્યથી પ્રગટ કર્યો છે.

ઓક્ટોબર-ડિસેમ્બર ૧૯૮૮

તેનગુએ દ કવેન્તેં

અનુ. કરમશી પીર

ક્લોદ લેવી-સ્ત્રોસ સાથે એક મુલાકાત..

[આપણે સૌ માનવવંશશાસ્ત્રને એક જ રીતે જાણતા હોઈએ છીએ, આપણા અપરિચિત કોઈ પ્રદેશ, પ્રજા કે પદાર્થનો પરિચય પામવાના સાધનરૂપે, ને એથી પ્રાપ્ત થતું સુખ આપણા દૈનંદિનીય જીવનની પાદટીપ રૂપે જ રહી જાય છે. ક્લોદ લેવી-સ્ત્રોસને આવો અભિગમ અસ્વીકાર્ય છે. વાસ્તવમાં તેઓ માત્ર પ્રખર માનવવંશશાસ્ત્રી નહિ, એટલા જ પ્રખર દાર્શનિક અને માનવતાવાદી છે. આદિમ પ્રજાઓ વિશે, ખાસ તો બ્રાઝિલમાં, એમણે કરેલું કાર્ય માનવીનું એવું ચિત્ર દોરી આપે છે જે માનવી વિશેની આપણી સમજણને સીધી જ ભેદી નાખે છે. તેમનું કહેવું છે: "એક જમાનાના ખગોળ-વિજ્ઞાન અને પ્રાકૃતિક વિજ્ઞાનો વચ્ચે જે પ્રકારનો સંબંધ હતો એટલો જ પ્રકારનો સંબંધ આજે માનવવંશશાસ્ત્ર અને અન્ય માનવીયશાસ્ત્રો વચ્ચે છે. આપણે જે માનવસમાજોનો અભ્યાસ કરીએ છીએ તે સમાજો સમય અને અવકાશના દૃષ્ટિબિંદુએથી જોતાં ખૂબ જ દૂર રહેલા પદાર્થો જેવાં છે. એ કારણે આપણે એમના પાયાના ગુણધર્મો માત્ર નક્કી કરી શકીએ છીએ. જેમ જેમ આવા સમાજોનો અભ્યાસ સંખ્યાબંધ થતો જાય છે તેમ તેમ એમનાં કેટલાક ગૌણ લક્ષણો નજરે પડવા માંડે છે, જે સામાન્યપણે સમગ્ર માનવસમાજના મૂળમાં પણ રહેલાં છે."

માનવીનો આવો અભ્યાસ ક્લોદ લેવી-સ્ત્રોસ દ્વારા થાય છે એ સવિશેષ ફળદાયી છે. ઈ. સ. ૧૯૩૫માં તેઓ બ્રાઝિલ ગયા. ત્યાંની સાઓ પાઉલો વિદ્યાપીઠમાં સમાજશાસ્ત્ર

વિભાગના વડા તરીકે તેમની નિમણૂક થઈ, પછી પ્રાધ્યાપક તરીકે દર્શનશાસ્ત્ર શીખવતા રહ્યા. ત્યારથી એમની રુચિ ધીરે ધીરે માનવવંશશાસ્ત્ર પરત્વે ઉઘડતી રહી. પછી તો માતો ગ્રોસો અને દક્ષિણ અમેઝોનની વિરાટ, અણવિકસિત, અંતરિયાળ ભૂમિમાં વૈજ્ઞાનિક નેતા તરીકે ઘણા પ્રવાસો એમણે ખેડ્યા.

આ રીતે, પોતે જેને માનવ ઇતિહાસનું સૌથી યુવા વિજ્ઞાન કહે છે એ ક્ષેત્રમાં પ્રવેશ્યા. આધુનિક જગત માટે આ ક્ષેત્ર સૌ વિજ્ઞાનોમાં અત્યંત મહત્ત્વનું છે, "ભલે ને એનું આયુષ્ય ટૂંકામાં ટૂંકું હોય." કારણ, તેઓ કહે છે : "માનવવંશશાસ્ત્રના જન્મને ભાગ્યે એકાદ સદી વીતી હશે. હવે પછી પણ માંડ એકાદ સદી જીવવાનું એને ભાગે રહેશે. કેમકે આદિ સંસ્કૃતિઓ ખૂબ ઝડપે લોપ પામતી જાય છે. ભૂતકાળમાં તો જગત ભાતીગળ સંસ્કૃતિઓની પ્રચુર માત્રાથી સમૃદ્ધ હતું. પ્રત્યેક સંસ્કૃતિ એના જૂજવે રૂપે નીખરી ઊઠી હતી. એકવીસમી સદી સુધીમાં તો માત્ર એક જ સંસ્કૃતિ બચી હશે, અને માનવ શું છે એ પરખવાની એક માત્ર રીત રહી હશે, આપણે કદાચ અવકાશયાત્રીઓ જેવા છીએ. આપણે તારાઓની આશ્ચર્યમુગ્ધ કરી મૂકે એવી અપૂર્વ રચના નીરખી છે ને હવે તો આવી રચનાનું પુનરાવર્તન શક્ય નથી જે ફરીવાર આપણને નીરખવા મળે. માત્ર બે જ સદીમાં તો માણસનો એક પ્રકાર એના બીજા પ્રકારની લગોલગ રહેતો હશે અને એનો અભ્યાસ કરતો હશે. તેથી હું માનું છું કે આણ્વિક સંશોધન અથવા અવકાશ વિજય કરતાં આપણું આ કામ વધુ તકાદો માગી લે છે. માનવવંશશાસ્ત્રની જેમ પેલાં બે ક્ષેત્રોને (આણ્વિક સંશોધન ને અવકાશવિજય) કાળનું કોઈ બંધન આડે આવતું નથી."]

પ્ર. : ક્લોદ લેવી-સ્ટ્રોસ, માનવવંશશાસ્ત્રી તરીકેના અભ્યાસના તારણરૂપ આધુનિક સમાજ અને આદિમ સમાજને જુદાં પાડતાં પાયાનાં લક્ષણો કયાં ગણાય ?

ઉ. : બે લક્ષણો તો તત્ક્ષણ મારી નજરે ચઢે છે. પહેલું : એક તરફ આપણો પોતાનો સમાજ છે, જ્યારે બીજી તરફ ઇતિહાસે નોંધ્યા હોય તેવા અન્ય સમાજો છે. હવે આપણે જો કદ અને ઘનતાનાં દૃષ્ટિબિંદુએ વિચારવું હોય તો આ બન્ને તરફના સમાજોનો તુલનાત્મક અભ્યાસ કરવા આપણી પાસે કોઈ એક જ માપદંડ નથી.

બીજું : માનવ અને પ્રકૃતિ વચ્ચે અત્યાર સુધી જે નાજુક સમતુલન પ્રવર્તતું હતું તેને આપણા સમાજે આખરે તોડી નાખ્યું છે અઢારમી સદીમાં માનવ વસતી વધવાનો જે જુવાળ શરૂ થયો એ ઘટના મારા જેવા માનવવંશશાસ્ત્રીઓને મન તો અત્યંત મહત્ત્વની છે. અર્થશાસ્ત્રીઓ આ ઘટનાને એમના આંકડાઓમાં મૂલવ્યા કરે છે. માનવવંશશાસ્ત્રની સમક્ષ કોયડો ઊભો થાય છે, આ સમાજની ગુણવત્તાનો. જે યુગમાં આ સમાજનું કદ અને ઘનતા પ્રમાણમાં અલ્પ હતાં એ યુગમાં સર્જાયેલાં નૈતિક મૂલ્યો અને દાર્શનિક વિચારોની મૂડી પર આજના વિસ્તૃત માનવસમાજનું ગાડું આપણે ગબડાવ્યે જઈએ છીએ. આવાં પુરાતન મૂલ્યો આપણે માટે એનો અર્થ ગુમાવતા જાય છે.

પ્ર. : માર્ક્સવાદી દૃષ્ટિબિંદુને આ વાત લાગુ પાડી શકાય ખરી? ·

ઉ. : આમ જુઓ તો માર્ક્સવાદનો જન્મ પણ ક્યારે થયેલો ગણાય? પ્રમાણમાં ઘણા નાનકડા સમાજમાં આપણે વસતા ત્યારે. ખરી વાત તો એ છે કે સાંપ્રત સમાજના કદને ધ્યાનમાં રાખીને એમાંથી ઊભા થતા પ્રશ્નોનું તલાવગાહી અવલોકનમાંથી ને ગહન મનનમાંથી જન્મેલું કોઈ તત્ત્વજ્ઞાન આપણે માટે લભ્ય નથી. અંગત વાત કરું તો માનવવંશશાસ્ત્રી તરીકે સાંપ્રત સમાજનું રાક્ષસી કદ નજરે ચડતાં જ સંસ્કૃતિ જેવી કોઈ વસ્તુની પરિકલ્પના કરવા જતાં હું કમકમા અનુભવું છું. મારી આ વાતનું સમર્થન કરે એવી એક આપબચાવની પ્રતિક્રિયાની પ્રક્રિયા સમાજમાં ચાલી રહી છે. માનવસમાજના રાક્ષસીકદથી બચવા એની અંદર જ બખોલ જેવાં નાનાં ઝૂમખો રચી, લોકોને એમાં ભરાઈ રહેવાની ફરજ પડતી હોય છે. આવા નાના સમૂહોની રચનાની ભાત અતીતના અખિલ માનવ-સમાજની ભાતને મળતી આવતી હોય છે, એવા વિભાગો માનવજાતને નામે કાર્ય કરવાની જવાબદારી ઉપાડી લેતા હોય છે, જો કે વ્યવસ્થાની બહાર રહીને.

પશ્ચિમમાં, વિશિષ્ટ રીતે જ આને માનવસમૂહોની બિન-રાજકીયતા (depoitlization) કહે છે. આન્તરરાષ્ટ્રીય સંબંધોના સંદર્ભમાં આવી પ્રવૃત્તિ તટસ્થવાદી તરીકે ઓળખાય છે. આખરે તો વાત એની એ જ રહે છે: અનેકગણા ભાગીદારોની, અતિસંકુલ સંબંધોના જટાજાળની અવેજીમાં કામ આપે એવી રીતે પૂરી પાડવાનો, તેમજ નાની, નિયમન-ક્ષમ સંસ્થાઓનું નિર્માણ કરી, એને જ બધા વની વિચારવાની અને

એટલ્

નિર્ણય લેવાની જવાબદારી સોંપી દેવાનો આ પ્રયત્ન છે.

હવે આપણે બીજા મુદ્દા પર આવીએ : વાતાવરણથી વિચ્છેદ કર્યો એના વિશે. એ વિચ્છેદ એટલો બધો ઘાતક છે કે એના મૂળમાં જ વાતાવરણના વિધ્વંસની વાત રહેલી છે. આની પડછે આદિમ પ્રજાઓનો અભિગમ વિચારીએ. પોતાની આસપાસ પ્રકૃતિના પરિવેશનો ઉચ્છેદ કરવા નથી કોઈ સાધનો એમની પાસે કે નથી કોઈ એષણા સરખીય એમ કરવાની. સૌથી આદિમ આરણ્યક જાતિઓની કૃષિ પદ્ધતિ કંઈક આવી છે : જંગલનાં વૃક્ષો બાળી તેઓ જમીન પ્રાપ્ત કરે; એક કે બે વર્ષ પૂરતો જમીનના એટલા ટુકડાનો ખેતી માટે ઉપયોગ કરે, ત્યાર પછી વીસેક વર્ષ સુધી એમાં ફરી વૃક્ષો ઊગી નીકળે એ માટે એને પડતી મૂકે. કિન્તુ આધુનિક માણસના હુંકારનો સૂર જુદા જ પ્રકારનો છે. આ વિશ્વમાં શ્વસી રહેલાં અનેકવિધ જીવવિશેષોની એને કોઈ તમા નથી. એની કહેવાતી માનવતાવાદી ખાતાવહીમાં વૃક્ષો કે પ્રાણીઓ માટે કોઈ ખાતાં એણે ખતવ્યાં નથી. માણસ વિશેની એની આગવી કલ્પનામાં બંધ ન બેસે એવા અન્ય માનવસમાજોનું પણ એમાં કોઈ સ્થાન નથી. તારવણી : માનવીનું આજનું જંગલીરૂપ ક્યારેય નહોતું.

માનવે પોતાની ઈતર પ્રકારની સર્વ જીવસૃષ્ટિનો ધ્વંસ કરવાની રીતિ અપનાવી. આ જીવનશૈલીનાં આડેધડ મહિમાગાન ગાવામાં, પોતાનાં કૃત્યોથી પોતાની જાતની રક્ષા કરતાં કવચો નબળાં પડતાં જાય છે, એ વાત જ માનવી વિસરી ગયો. પોતાને ગમતી વાત, એટલે કે પોતાની જાત, અને બાકીનું સર્વજગત, એ બન્નેની સરહદોને એણે એટલી હદે સંકીર્ણ કરી નાખી છે કે હવે એને ખુદને ઉગારવા કશું બચ્યું નથી.

પ્ર. : ટૂંકમાં, પ્રગતિને તમે પરાગતિ તરીકે જુઓ છો ને?

દ. : મારા મતે તો ટેકનોલોજીની પ્રગતિ એટલે એણે ઊભી કરેલી સમસ્યાઓથી છટકીને નવી નવી સરજાયે જતી સમસ્યાઓમાં ખૂંપવાની પ્રવૃત્તિ. પ્રચંડ વિનાશથી શરૂઆત કરવી, જીવસૃષ્ટિની શતસહસ્ર અનોખી અને અદ્વિતીય ભાતોને ઊર્જાનો ધોધ વછોડવા ખાતર હોમી દેવી; ઊર્જાની ખોજમાં આંધળાભીંત બની અસમતુલનની નવી નવી અવસ્થાઓ ઊભી કરવી, ફરી વધુ ને વધુ વિનાશ કરતા રહેવું—પ્રગતિનો અર્થ એટલો જ છે.

પ્ર. : પરંતુ આપણે માત્ર વિનાશ નથી કરતા, કશુંક રચતા પણ રહીએ છીએ, છેવટ જતાં શેનું મહત્ત્વ વધી જાય છે? જેનો આપણે વિનાશ કરીએ છીએ એનું કે જેનું આપણે સર્જન કરીએ છીએ એનું?

બીજું : માનવ અને પ્રકૃતિ વચ્ચે અત્યાર સુધી જે નાજુક સમતુલન પ્રવર્તતું હતું તેને આપણા સમાજે આખરે તોડી નાખ્યું છે અઢારમી સદીમાં માનવ વસતી વધવાનો જે જુવાળ શરૂ થયો એ ઘટના મારા જેવા માનવવંશશાસ્ત્રીને મન તો અત્યંત મહત્ત્વની છે. અર્થશાસ્ત્રીઓ આ ઘટનાને એમના આંકડાઓમાં મૂલવ્યા કરે છે. માનવવંશશાસ્ત્રની સમક્ષ કોયડો ઊભો થાય છે, આ સમાજની ગુણવત્તાનો. જે યુગમાં આ સમાજનું કદ અને ઘનતા પ્રમાણમાં અલ્પ હતાં એ યુગમાં સર્જાયેલાં નૈતિક મૂલ્યો અને દાર્શનિક વિચારોની મૂડી પર આજના વિસ્તૃત માનવસમાજનું ગાડું આપણે ગબડાવ્યે જઈએ છીએ. આવાં પુરાતન મૂલ્યો આપણે માટે એનો અર્થ ગુમાવતા જાય છે.

પ્ર. : માર્ક્સવાદી દૃષ્ટિબિંદુને આ વાત લાગુ પાડી શકાય ખરી ?

ઉ. : આમ જુઓ તો માર્ક્સવાદનો જન્મ પણ ક્યારે થયેલો ગણાય ? પ્રમાણમાં ઘણા નાનકડા સમાજમાં આપણે વસતા ત્યારે. ખરી વાત તો એ છે કે સાંપ્રત સમાજના કદને ધ્યાનમાં રાખીને એમાંથી ઊભા થતા પ્રશ્નોનું લઘાવગ્રાહી અવલોકનમાંથી ને ગહન મનનમાંથી જન્મેલું કોઈ તત્ત્વજ્ઞાન આપણે માટે લભ્ય નથી. અંગત વાત કરું તો માનવવંશશાસ્ત્રી તરીકે સાંપ્રત સમાજનું રાક્ષસી કદ નજરે ચઢતાં જ સંસ્કૃતિ જેવી કોઈ વસ્તુની પરિકલ્પના કરવા જતાં હું કમકમા અનુભવું છું. મારી આ વાતનું સમર્થન કરે એવી એક આપબચાવની પ્રતિક્રિયાની પ્રક્રિયા સમાજમાં ચાલી રહી છે. માનવસમાજના રાક્ષસીકદથી બચવા એની અંદર જ બખોલ જેવાં નાનાં એકમો રચી, લોકોને એમાં ભરાઈ રહેવાની ફરજ પડતી હોય છે. આવા નાના સમૂહોની રચનાની ભાત અતીતના અખિલ માનવ-સમાજની ભાતને મળતી આવતી હોય છે, એવા વિભાગો માનવજાતને નામે કાર્ય કરવાની જવાબદારી ઉપાડી લેતા હોય છે, જો કે વ્યવસ્થાની બહાર રહીને.

પશ્ચિમમાં, વિશિષ્ટ રીતે જ આને માનવસમૂહોની બિન-રાજકીયતા (depoitlization) કહે છે. આન્તરરાષ્ટ્રીય સંબંધોના સંદર્ભમાં આવી પ્રવૃત્તિ તટસ્થવાદી તરીકે ઓળખાય છે. આખરે તો વાત એની એ જ રહે છે : અનેકગણા ભાગીદારોની, અતિસંકુલ સંબંધોના જટાજાળની અવેજીમાં કામ આપે એવી રીતે પૂરી પાડવાનો, તેમજ નાની, નિયમન-ક્ષમ સંસ્થાઓનું નિર્માણ કરી, એને જ બધા વતી વિચારવાની અને

નિર્ણય લેવાની જવાબદારી સોંપી દેવાનો આ પ્રયત્ન છે.

હવે આપણે બીજા મુદ્દા પર આવીએ: વાતાવરણથી વિચ્છેદ કર્યો એના વિશે. એ વિચ્છેદ એટલો બધો ઘાતક છે કે એનાં મૂળમાં જ વાતાવરણના વિધ્વંસની વાત રહેલી છે. આની પડછે આદિમ પ્રજાઓનો અભિગમ વિચારીએ. પોતાની આસપાસ પ્રકૃતિના પરિવેશનો ઉચ્છેદ કરવા નથી કોઈ સાધનો એમની પાસે કે નથી કોઈ એષણા સરખીય એમ કરવાની. સૌથી આદિમ આરણ્યક જાતિઓની કૃષિ પદ્ધતિ કંઈક આવી છે: જંગલનાં વૃક્ષો બાળી તેઓ જમીન પ્રાપ્ત કરે; એક કે બે વર્ષ પૂરતો જમીનના એટલા ટુકડાનો ખેતી માટે ઉપયોગ કરે, ત્યાર પછી વીસેક વર્ષ સુધી એમાં ફરી વૃક્ષો ઊગી નીકળે એ માટે એને પડતી મૂકે. કિન્તુ આધુનિક માણસના હુંકારનો સૂર જુદા જ પ્રકારનો છે. આ વિશ્વમાં શ્વસી રહેલાં અનેકવિધ જીવવિશેષોની એને કોઈ તમા નથી. એની કહેવાતી માનવતાવાદી ખાતાવહીમાં વૃક્ષો કે પ્રાણીઓ માટે કોઈ ખાતાં એણે ખતવ્યાં નથી. માણસ વિશેની એની આગવી કલ્પનામાં બંધ ન બેસે એવા અન્ય માનવસમાજોનું પણ એમાં કોઈ સ્થાન નથી. તારવણી: માનવીનું આજનું જંગલીરૂપ ક્યારેય નહોતું.

માનવે પોતાની ઈતર પ્રકારની સર્વ જીવસૃષ્ટિનો ધ્વંસ કરવાની રીતિ અપનાવી. આ જીવનશૈલીનાં આડેધડ મહિમાગાન ગાવામાં, પોતાનાં કૃત્યોથી પોતાની જાતની રક્ષા કરતાં કવચો નબળાં પડતાં જાય છે, એ વાત જ માનવી વિસરી ગયો. પોતાને ગમતી વાત, એટલે કે પોતાની જાત, અને બાકીનું સર્વજગત, એ બન્નેની સરહદોને એણે એટલી હદે સંકીર્ણ કરી નાખી છે કે હવે એને ખુદને ઉગારવા કશું બચ્યું નથી.

પ્ર.: ટૂંકમાં, પ્રગતિને તમે પરાગતિ તરીકે જુઓ છો ને?

દ.: મારા મતે તો ટેકનોલોજીની પ્રગતિ એટલે એણે ઊભી કરેલી સમસ્યાઓથી છટકીને નવી નવી સરજાયે જતી સમસ્યાઓમાં ખૂંપવાની પ્રવૃત્તિ. પ્રચંડ વિનાશથી શરૂઆત કરવી, જીવસૃષ્ટિની શતસહસ્ર અનોખી અને અદ્વિતીય ભાતોને ઊર્જાનો ધોધ વછોડવા ખાતર હોમી દેવી; ઊર્જાની ખોજમાં આંધળાભીંત બની અસમતુલનની નવી નવી અવસ્થાઓ ઊભી કરવી, ફરી વધુ ને વધુ વિનાશ કરતા રહેવું–પ્રગતિનો અર્થ એટલો જ છે.

પ્ર.: પરંતુ આપણે માત્ર વિનાશ નથી કરતા, કશુંક રચતા પણ રહીએ છીએ, છેવટ જતાં શેનું મહત્ત્વ વધી જાય છે? જેનો આપણે વિનાશ કરીએ છીએ એનું કે જેનું આપણે સર્જન કરીએ છીએ એનું?

ઉ. : એનો ચુકાદો કોણ આપશે? માનવ? એમ હોય તો એ કયો માનવ? આધુનિક માનવચુકાદાની હિંમત કોઈનીય નથી. કેમકે એ પોતે જ સ્થાપિત હિત ધરાવનારમાંનો છે.

પ્ર. : તિલહાર્દ દ શાર્દેએ તો એવું પ્રતિપાદન કર્યું છે કે ઊર્જાનો ક્રમિક વિનિયોગ ઉચ્ચતર ઊર્જામાં ફળે છે, ને એ ચૈતસિક છે. આ સિદ્ધાંતમાં કશુંક સત્ય છે ખરું?

ઉ. : શાર્દે તો ઈશ્વરમાં માનતો હતો અને એની વિચારસરણીની સમગ્ર પદ્ધતિ એવી જ રીતે ગોઠવાઈ હતી. માનવજીવનની ગતિ ઈશ્વરભણીની છે એવું નિદર્શન એમાંથી મળી રહે છે, જ્યારે મારે મતે, જીવનના અનેકરૂપે આવિષ્કારો થયા એમાંનો એક પ્રકાર તે માનવજાતનો આવિષ્કાર છે. જીવનસૃષ્ટિના અન્ય અંશોની જેમ માણસજાતે જે કાંઈ રચ્યું ઘડયું છે તે સઘળું આપણી સાથે જ નાશ પામશે.

પ્ર. : આ તો પછી એવું થયું કે વૃક્ષમાંથી ઊગીને ઊતરી આવેલા આપણા વાનર પૂર્વજને કોઈ અર્થ સાંપડતો નથી.

ઉ. : અહીં અર્થ સારવવાનો કોઈ પ્રશ્ન ઊભો થતો નથી. બસ એ બન્યું. કેટલાંક લાખેક વર્ષો વીતવા સાથે એણે માણસને સમયના એવા બિન્દુએ ઊભો કરી દીધો, જેને વિષે રૂસોને ખૂબ સમભાવ હતો. હું પોતે પણ રૂસોના એ મંતવ્ય સાથે સહમત છું. 'આદિમતમ માનવની નિષ્ક્રિયતા અને આત્મસન્માનની આપણી ઉત્તપ્ત સક્રિયતા વચ્ચેની સ્થિતિ" એવું રૂસોએ કહ્યું છે. મારા મતે સમતોલ જીવનની આવી અવસ્થા ઉત્તર પાષાણયુગ(નીઓલીથીક એયજ)માં પ્રાપ્ત થઈ, આ સમયગાળામાં જ જાતિ તરીકે ટકી રહેવા આપણે ભવ્ય શોધખોળો કરી શકયા : ખેતી, ઢોર ઉછેર, વણાટકામ, માટીકામ, તેમ જ રહેવાનાં કાયમી આવાસો. જાતિ તરીકે વિનષ્ટ થવાની પ્રક્રિયા રોકવાનું આપણે શીખી લીધું.

પ્ર. : આવા સુવર્ણયુગનો અંત આવ્યો ક્યારે ગણાય?

ઉ. : આમ જુઓ તો એને સુવર્ણયુગ કહી શકાય એવું ખાસ કાંઈ નહોતું. છતાં મારા મતે આપણે જ્યારથી લખતા શીખ્યા ત્યારથી ગણી શકાય. લેખનની શોધને અને સૌથી મોટાં ગુલામી પ્રથાવાળાં નગર-રાજ્યોના ઉદ્‌ગમને પારસ્પરિક સંબંધ છે—માનવી પોતાના જાથી માનવોનું શોષણ કરતાં શીખ્યો. આ લેખનને લીધે બની શકયું. કાયદા કાનૂનો, નોંધણી-વહીઓ, અસબાબોની પૂરી યાદીઓ વિગેરેની વ્યવસ્થા સ્થપાઈ. માલિક

અને સેવકની ઉચ્ચાવચ્ચતાની શ્રેણી તેમજ લેખનકળા હાથ મિલાવીને જ ચાલતાં હોય છે. બરાબર ત્યારથી માણસનો ઇતિહાસ અસમાનતા અને અસ્થિરતાનો બની રહ્યો છે. એવું લાગે છે કે માનવસમાજને પરસ્પર વિદ્વેષ ધરાવતા બે ખંડમાં વિભક્ત કરતી તિરાડ પડી તે ટેક્નોલૉજીનું આનુષંગિક છે. કેમકે જ્યાં એક સ્તરે આવા સંઘર્ષનું નિરાકરણ કરાય એટલામાં બીજે કોઈ સ્તરે એ સંઘર્ષ ફૂટી નીકળ્યો જ સમજો. પશ્ચિમમાં જેવું શ્રમજીવી વર્ગનું જીવનધોરણ સુધર્યું કે એ સંઘર્ષ વિકસિત અને અણવિકસિત દેશો વચ્ચેની વિસ્તરતી જતી ખાઈરૂપે ફૂટી નીકળ્યો છે.

પ્ર. : પરંતુ શોષિત દેશો ક્રમવાર મુક્ત તો થતા જાય છે ને? અને વળી ટેક્નોલૉજીની પ્રગતિ પેટની લાહ્યનો પ્રશ્ન એક દિવસ ચોક્કસ ઉકેલી આપશે, ત્યારે તમારો વાદ (ડાયલેક્ટિક) ક્યાં ટકશે? એ કઈ દિશાએ ફંટાશે?

ઉ. : કોઈક દિશામાં ફંટાવાની એને જરૂર છે ખરી? યાંત્રિકીકરણ પાસેથી તમે એ અપેક્ષા રાખો કે શોષક-શોષિત સંબંધોનું સ્થાન માનવ-મશીન સંબંધો લેશે. તેમ છતાં જે સમાજમાં એકરાગતા અને શાંતિ પ્રવર્તતી હોય એમાં ય બે પ્રકારનાં સંઘર્ષોમાંનો એક સંઘર્ષ સતત પ્રવર્તતો આપણે જોઈ શકીએ છીએ. પ્રથમ તો, માનવવંશશાસ્ત્રીનો અનુભવ એને એવું માનતો કરી મૂકે છે કે માનવસમાજોને ભાતીગળ કરવા જે પ્રજનન શક્તિની જરૂર છે તે માટેના સઘળા સાનુકૂળ સંયોગો એને સાંપડી રહેતા હોય છે. આવા સમાજોની સંખ્યા મોટા પ્રમાણમાં હોય, એમના કદ નાનાં હોય કે છૂટાછવાયા પથરાયા હોય તો ફૂલવા ફાલવાના જ છે, પરંતુ સમગ્ર જગતમાં માત્ર એક જ સમાજ હોય તો તે વંધ્ય બની જવાનો ભય નહીં રહે? આ વિશે રખે કોઈ ગફલતમાં રહે! તમસનાં ઘનઘોર આસુરી બળોને આજની જેમ છંછેડવા પડકારવામાં આવ્યા હોય તો એવાં બળો પોતાનો પરચો દેખાડ્યા વગર છોડે નહિ જ, સમાજને એ તદ્દન ભગ્ન કરીને અને શક્તિના સમતુલનને ખેરવીને પોતાનું સામ્રાજ્ય ભોગવતા રહેશે. સંભવ છે કે આપણા વંશજોને આપણે સર્જેલાં મહાકાય સમાજોના હાર્દમાં જ અભ્યંતર તિરાડ નજરે ચડી આવે, પરિણામે ભારતદેશમાં બની એવી ઘટના બને. ભારતે પોતાના અતિશય વિરાટ સમાજને અંકુશમાં રાખવા પ્રાચીન સમયથી વર્ણવ્યવસ્થા શોધી કાઢી. આપણા વંશજો પણ કદાચ એવી કશીક શોધમાં લાગી જાય.

વર્ણવ્યવસ્થા એટલે વિશાળ જનસંખ્યાને વિવિધતામાં પરોવી નાખવાનો સમાધાનભર્યો માર્ગ

અથવા, એના વિકલ્પે, "આડી રેખા"માં પણ કદાચ ફાટા પડે, એટલે કે બે પેઢીઓની વચ્ચે જ્ઞાન અને સંક્રમણના ઉપકરણો જેમ જેમ વિસ્તરતાં જશે તેમ તેમ નવી આવ્યા કરતી પેઢીઓને પોતાનું અંગત કહી શકાય એવું કલ્ચર મરજી લેવાનું સરળ બનતું જશે વડીલોને એ કલ્ચર પરકીય લાગશે બે પેઢીઓ વચ્ચેનો સંઘર્ષ એ કોઈ નવી વાત નથી આપણા પોતાના ઇતિહાસમાં પણ એકાદ બે સદીઓ પૂરતો જ એને પશ્ચાદ્ભૂમિમાં ધકેલી દેવાય છે, પણ એની હાજરી હંમેશાં આપણી સાથે જ રહ્યા કરે છે એ તમને કહેવાતા આદિમ સમાજોમાં પણ જોવા મળે ફેર માત્ર એટલો જ છે કે ત્યાં આ ઘટનાને માન્યતા અપાઈ હોય છે, સંસ્થાકીય બનાવી દેવાઈ હોય છે

કેટલીક જાતિઓમાં તમને 'અપરિણીતોના ઘરો' જેવાં મળશે જેના નૈતિક ધોરણો તેમજ રિવાજો પરિણીતો કરતા જુદા પડે છે ઉ ત મેલાનેશિયના કેટલાક પ્રદેશોમાં લોકોને તેમની વય અનુસાર વિભાગી નાખવામાં આવે છે, દરેક વિભાગને એના પોતાના ખાસ પ્રકારના અધિકાર પ્રાપ્ત હોય છે આપણા સમાજમાંય મધ્યકાલીન યુગમાં "યુવા ઉત્સવો" વખતે યુવાન વર્ગને મુક્તદોર અપાતો, જે લગભગ હોળી-ધૂળેટી પ્રકારના બની રહેતા, "યુવાન બિશપ" આ બધાનું સંચાલન કરતો જો કે ટૂંક સમય માટે એ રહેતો છતાં ઉત્સવમાં એ પૂરી મત્તા ભોગવતો. આજે આધુનિક સમાજની સમસ્યા એ છે કે બે પેઢી વચ્ચેના સંઘર્ષને નિવારીને એને બીજી નીકોમાં વાળી દેવાની એની પાસે કોઈ રૂઢિઓ જ નથી

પ્ર સામાન્ય રીતે આદિવાસી મન (જેને તમે સેવેજ માઈન્ડ કહેવાનું પસંદ કરો છો) અને આધુનિક પાશ્ચાત્ય મનના વ્યાવર્તક લક્ષણો કયાં? સેવેજ માઈન્ડ પૂર્વતાર્કિક (પ્રીરેશનલ) છે એવું કહી શકાય ખરું?

ઉ. જરાય નહિ ઊલટું આદિવાસી મનની તર્ક માટેની રુચિ સંતોષી ન શકાય એટલી હદે પ્રદીપ્ત છે પ્રત્યેક વસ્તુને સમજવી, એનું વર્ગીકરણ કરવું અને એ કારણે જ અત્યંત સંકુલ કહેવાય એવી અદ્ભુત પુરાણકથાઓની રચના કરવાનું આદિમ ચિત્ત સામર્થ્ય ધરાવે છે એથી ઊલટું, વૈજ્ઞાનિક મન કેટલીક વસ્તુઓને સમજાવી ન શકે ત્યારે એમાંથી મિથ્યા

કઈ રીતે તૈયાર કરવું એ જાણે છે. આદિમ પ્રજાઓ કરતાં આપણે વધુ સારા તાર્કિકો ખરા પરંતુ આપણી તર્કવ્યવસ્થાઓ અધૂરી છે. હું એમ માનું છું કે વિચારના આ બે પ્રકારો માનવામાં સદાકાળ એક સાથે જ રહેલા છે, અને રહ્યા કરશે, બેમાંથી કયા પ્રકારને વધુ મહત્ત્વ આપવું એ વિશે મતૈક્ય નથી, ઘડીક આને તો ઘડીક તેને એવું ચાલ્યા કરે છે.

આદિમ માનવી સ્પષ્ટ રીતે જ વિચાર પ્રક્રિયા અને યાંત્રિકી શોધખોળ કરી શકવાનું વિધાયક સામર્થ્ય ધરાવે છે. એ વિના ખૂબ જ પાયાની એવી બે શોધ એ કરી ન શક્યો હોત. અગ્નિ અને રાંધવામાં એનો ઉપયોગ, એ વિના વણવાનું, ઘર બાંધવાનું કે દાણા વાવવાનું શીખી શક્યો ન હોત. બધાથી વિશેષ તો છે પુરાણકથા સર્જવાની એના ચિત્તની નિપુણતા, જે એના જીવનમાં પ્રાણવાન ભાગ ભજવે છે, કેમકે એ જેની ખોજમાં છે એ સત્ય નહીં, સામંજસ્ય છે, સત્ય અને મિથ્યા વચ્ચેનો વૈજ્ઞાનિક વિભેદ નહિ, પણ એના આત્માને પ્રસન્ન કરી મૂકે એવું જગત વિશેનું દર્શન છે.

પ્ર. : પુરાણકથા એટલે ચોક્કસપણે શું ?

ઉ. : પુરાણકથા એ પેઢી દર પેઢી ચાલી આવતી કથા તો છે જ, સાથોસાથ તે માનવમને રચી કાઢેલી એક તાર્કિક પદ્ધતિ પણ છે, જેમાં માનવ સમક્ષ વિભિન્ન સ્તરે ઊભી થતી સમસ્યાઓનો ઉકેલ રહેલો છે. ઉ. ત. મારા એક પુસ્તક 'the raw and the cooked'માં મેં અમેરિકી ઇન્ડિયનોની પુરાણકથાઓનો અભ્યાસ કર્યો છે. આ કથાઓ રાંધવાની ક્રિયાનું મહત્ત્વ દર્શાવતી બતાવાઈ છે. મેં રાંધણક્રિયાને આટલું બધું મહત્ત્વ શા માટે આપ્યું છે ?

પ્રથમ તો એ પ્રકૃતિમાંથી સંસ્કૃતિ તરફની ગતિનું એક પ્રતીક બની જાય છે. આ એક હકીકત છે : પ્રાણી માંસને કાચેકાચું ખાય છે જ્યારે માણસ પોતાનો ખોરાક રાંધીને ખાય છે. જો કે એક રીતે આ ખુલાસો અધૂરો જ છે, કેમકે ક્યારેક માણસ પણ કાચું માંસ ખાઈ લેતો હોય છે. એટલે એવો ભેદ પાડવા માટે બીજાં કેટલાંક કારણો પણ હોવાં જ જોઈએ.

આ બીજાં કારણોમાંનું એક એવી વિગતમાંથી ઊભું થાય છે કે સંસ્કૃતિ અને પ્રકૃતિ વચ્ચેનો ભેદ–આપણે ઊંચા અને નીચા, આકાશ અને પૃથ્વી, નર અને નારી વચ્ચેનો ભેદ-પારખીએ છીએ એ રીતે પણ

પારખી શકાય. વળી જ્યારે આકાશ અને પૃથ્વી વચ્ચેના સંબંધોનું વિશ્લેષણ કરતાં કરતાં આપણે એ બેઉને કાતો ગાઢ રીતે સંકળાયેલાં જોઈએ છીએ અથવા એકબીજાથી ખૂબ દૂર રહેલાં જોઈ શકીએ. આકાશ જો સાવ પાસે હોય તો સૂર્ય પૃથ્વીને ભૂંજી પણ નાખે. પરન્તુ રાંધણક્રિયા વસ્તુને બગડી જતાં રોકતી હોય છે. રાંધણક્રિયામાં વપરાતો અગ્નિ કડીરૂપ છે. એ સૂર્ય અને માનવ વચ્ચે સંવાદ રચી આપે છે. છતાં સાથે સાથે એ સંવાદને ભયજનક બનતાં પણ રોકે છે. પુરાણકથાઓ અનુસાર રાંધણક્રિયાની શોધ થઈ એ પહેલાં સૂર્ય પૃથ્વીની ખૂબ પાસે હતો. એથી પૃથ્વી સામે સળગી જવાનો ભય ઊભો થયો. એટલે રાંધવાની શોધ થકી વાસ્તવમાં જગત અને સમાજ વિશેની એક વ્યાપક અર્થયુક્ત દૃષ્ટિ આપણે સ્થાપી શકીએ છીએ.

જ્યારે કોઈ પુરુષ અને સ્ત્રી પરણવામાં નિષ્ફળ જાય તો એમનો સંબંધ આકાશ અને પૃથ્વીની જેમ એકબીજાથી ખૂબ છેટા હોવાના સંબંધ સરખો હોય છે. સમાજની દૃષ્ટિએ એમની ગણના "ખરાબ જણ"માં થાય છે. વાસ્તવમાં ગ્રામજનોના મોંએ એવી સ્ત્રી માટે "ચીમળાઈને ડોસી થઈ ગઈ છે." જેવો શબ્દપ્રયોગ સાંભળવા મળે છે. ધારો કે, બીજે છેડે, એક સ્ત્રી અને પુરુષ ખૂબ નિકટવર્તી છે. અને જીવનને એક અનંત મધુરજની તરીકે ઉજવી કાઢે છે. ટ્રીસ્ટા અને આઈસોલ્ડની જેમ સમાજથી તેઓ પોતાની જાતને નોખી પાડી દે છે ને આમ પોતે રહે છે એ માનવસમૂહની સમતુલા ખોરવી નાખવાનો ભય ઊભો કરે છે.

તો, એક તરફ, સ્ત્રી અને પુરુષે એકબીજાની નિકટ રહેવું અનિવાર્ય છે, બીજી તરફ એમની વચ્ચે સંતાન થવું પણ અનિવાર્ય છે. પોતાની જાતને સંવર્ધિત કરવા તેમજ સમાજ પ્રત્યેનું ઋણ ફેડવા.

આમ, એક પક્ષે બાળક એ સ્ત્રી અને પુરુષ વચ્ચે મધ્યસ્થ છે તો બીજે પક્ષે યુગલ અને સમાજની વચ્ચે પણ મધ્યસ્થ છે. પ્રતીકાત્મક રીતે આકાશ અને પૃથ્વીને જોડતી કડી બનવ નો ભાગ અગ્નિ ભજવે છે, તેમજ બાળક, સ્ત્રી અને પુરુષને જોડતી કડી બને છે.

અલબત્ત. પુરાણકથાઓ આ કહી એટલી સરળ રીતે રચાઈ નથી હોતી. ઘણાં બધાં સ્તરોને એકી સાથે આવરી લઈને સમજાવાય એવી કથા છે. અહીં વજૂદ એ વાતનું છે કે એનું ઉદ્‌ભવસ્થાન અસંપ્રજ્ઞાત

મન છે. એ કળાનો એવો પ્રકાર છે જેમાં એક વસ્તુ બીજી વસ્તુનો પડઘો પાડતી હોય છે. પુરાણકથાઓ આ બધી સમસ્યાઓને ઉકેલી આપવાની અન્ય કોઈ જરૂરિયાતનો છેદ ઉડાડી દે છે, કેમકે એમાં બધી જ વિસંગતિઓ એવી સંગતિમાં ગોઠવાઈ ગઈ હોય છે, જે કોઈની નજરે જ ચડતી નથી.

પ્ર. : તમે કહ્યું કે પુરાણકથાની રચના એ અસંપ્રજ્ઞાત પ્રક્રિયા છે. પરન્તુ તમે એમ પણ કહ્યું કે પુરાણકથાઓ એ તાર્કિક રચનાઓ છે. વાસ્તવમાં તર્ક એ તો સંપ્રજ્ઞાત મનની નિષ્પત્તિ છે ને?

ઉ. : મનોવિશ્લેષણ એથી ઊલટું સાબિત કરે છે. ફ્રોઈડે એવું બતાવ્યું કે સ્વપ્નો જે દેખીતી રીતે જ અસબદ્ધ (એબ્સર્ડ) દેખાતા હોય છે તે વાસ્તવમાં તો કશાક અસંપ્રજ્ઞાત તર્કાનુસારી માળખામાં ગોઠવાઈ ગયા હોય છે.

પ્ર. : તમે કહ્યું કે પુરાણકથાનું સર્જન અને વિધાયક વિચાર એ માનવમનમાં સદાકાળ એકી સાથે જ હાજર રહેતા હોય છે, એ પ્રમાણે જ રહેવાનાં છે. પુરાણકથાં સંસ્કૃત સમાજમાં કયા રૂપે આવિષ્કાર પામે છે?

ઉ. : સૌ પ્રથમ તો કળામાં. કળા, પુરાણકથાની જેમ, સંગતિ માટેની આપણી માગને પરિતોપે છે. રૂપ અને રંગના કે લય અને તાલના સુમેળના સહારે રૂપોની રચના કળામાં પરિણમે છે. બધી કળાઓમાં સંગીત મને પુરાણકથાની સૌથી નિકટ જણાઈ છે, કેમકે રૂપરચનાની એની માત્રા મહત્તમ છે. વળી એ રચાય છે સમયના પરિમાણમાં એ કારણે પણ. એથી ય વિશેષ એ કે પુરાણકથાની જેમ સંગીત પણ સમયનો નકાર કરીને જ પોતાને સ્વાયત્ત એકમ તરીકે રજૂ થવાનો પ્રયત્ન કરે છે.

પ્ર. : પુરાણકથાઓના પોતીકા કહેવાય એવા અનામત પ્રદેશોમાં, જ્યારે વૈજ્ઞાનિક વિચારે ધીમે ધીમે પગપેસારો શરૂ કર્યો છે ત્યારે આપણે એવું કહી શકીએ ખરા કે કળા ભૂતકાળમાં સરકતી એક દિવસ તદ્દન અદૃશ્ય થઈ જશે? કે પછી પુરાણકથાનું સર્જન કોઈક રીતે પણ જીવનના અન્ય પ્રદેશોમાં પણ આવિષ્કારતું હોય છે?

ઉ. : હા, પુરાણકથા તો ઇતિહાસની રગેરગમાં પ્રસરી ગઈ છે. આદિમ પ્રજાઓને કોઈ ઇતિહાસ હોતો નથી, કેમકે ઇતિહાસ ધરાવવાની એમની કોઈ ઇચ્છા જ હોતી નથી. પરિવર્તનને એમનું મન અત્યંત તિરસ્કારે છે.

આથી તેઓ એમનો પૂરો સમય જગતની વ્યવસ્થા સમજવા-સમજાવવા, પુરાણકથારૂપ ઉરૂપનોને જ આપી દે છે, જ્યારે બીજી તરફ આપણે સૌ જગત વ્યવસ્થાના ખુલાસા વિજ્ઞાન દ્વારા પ્રાપ્ત કરીએ છીએ. કિન્તુ ઇતિહાસને સમજવાની અને સ્થાપવાની વાત સન્મુખ આવે છે ત્યારે આપણે પણ ભવ્ય પુરાણકથાઓને સહારે જ ચાલીએ છીએ.

ઇતિહાસની હકીકતોમાં પુરાણકથા જેવું કશુંક રહેલું છે. કેમકે સૌ પ્રથમ તો એક બાજુ આપણે કોઈક વિષયને સમજવા મથી રહ્યા હોઈએ ને સાથે સાથે એ જ વિષયમાં પરિવર્તનની પ્રક્રિયા પણ કરતા રહીએ—એમ બની શકે નહિ. ઉપરાંત ઐતિહાસિક હકીકતોને કોઈ જ નિરપેક્ષ વાસ્તવ હોતું નથી. જે પ્રજા સમયના કોઈ બિન્દુએ બનેલી ઘટના જીવી ગઈ હોય એને તદ્દન યદચ્છયા વર્ણવતી હોય છે. એટલે ઐતિહાસિક હકીકત, ભૂતકાળમાં ડોકિયું કરીને કશીક રચના કરી લેવાના પરિણામરૂપે અસ્તિત્વ ધરાવે છે.

પ્ર. : તેમ છતાં ઐતિહાસિક વિગતોની ફેર ચકાસણી કરી શકાય છે.

ઉ. : અલબત્ત, હું એમાં કોઈ જ સંશય નથી કરતો કે બેસ્તિલનો કિલ્લો ઈસવીસન ૧૭૮૯ના જુલાઈની ચોથી તારીખે પડયો. છતાં માત્ર તવારીખોની યાદીથી ઇતિહાસ નથી રચાઈ જતો. ઘટનાઓને કઈ રીતે મૂલવવી એ મહત્ત્વનું બની રહે છે. હવે ઇતિહાસકાર ફ્રેન્ચ ક્રાન્તિને કઈ રીતે મૂલવશે? અઢી કરોડ ફ્રેંચ પ્રજામાંથી પ્રત્યેક વ્યક્તિની ત્યારની ક્ષણેક્ષણની મનની અવસ્થા વર્ણવવાનો એ પ્રયત્ન કરશે? કદાપિ નહિ, એ અશક્ય છે. એ વર્ગીકરણ માંડશે, કેટલીક વસ્તુઓની બાદબાકી કરશે, કેટલીકને રોકી રાખશે. 'પોતીકો' ઇતિહાસ લખતા એ આ બધું કરશે. આવી ઇતિહાસ વિષયક કૃતિ એના બીજા સમકાલીનો દ્વારા લખાયેલી કે પુરોગામીઓથી લખાયેલી કૃતિઓથી જુદી પડશે. એનું કારણ, પ્રત્યેકની રજૂઆતની ભૂમિકા અલગ છે, અર્થઘટન જુદું છે. અને આમ એ પોતાની કૃતિ જુદે માર્ગે જ રચે છે. બીજા શબ્દોમાં કહીએ તો આ ઇતિહાસકાર પુરાણકથા રચવાની ભાતને અનુસરતો હોય છે એમ કરવાની એને ફરજ પડતી હોય છે. એ સિવાય કશાક સાથે અનુસંધાન કરી શકાય નહિ, અર્થઘટન કરી શકાય નહિ

પ્ર. : તમે જે કહો છો તે એવું તો નથી સૂચવતું ને કે જે સિદ્ધાંત (થિયરી) માર્ક્સવાદની જેમ ઇતિહાસની સાથે અવિચ્છિન્ન રીતે સંકળાયલો હોય

તે પણ પુરાણકથાત્મક રચના હોવી જોઈએ ?

ઉ. : હા અને ના. તાત્ત્વિક રીતે વિચારીએ તો બે અગત્યના મુદ્દાઓ પરત્વે માર્ક્સવાદી પદ્ધતિ પુરાણકથાત્મક નથી, પરંતુ વૈજ્ઞાનિક છે. સૌ પ્રથમ એક વાતમાં તો આપણે માર્ક્સ સાથે સહમત થવું પડે કે સામાજિક વાસ્તવના કોઈ એક જ પાસાને જુદું તારવીને વિચારી ન જ શકાય. પરંતુ એને સમગ્રપણે આવરી લઈને, એના પ્રત્યેક પાસાના એકબીજા સાથેના સંબંધો સ્થાપી, સામાજિક વાસ્તવને અખંડ એકમ તરીકે આપણે તપાસવાનું હોય. આને જ તો માર્ક્સવાદી ભૌતિકવાદ તરીકે ઓળખાવી શકાય. ઉપરાંત, મૂડીવાદી સમાજના અભ્યાસ દરમ્યાન ખરેખરી વૈજ્ઞાનિક પદ્ધતિની માર્ક્સે પહેલ કરી. એણે અત્યંત સંકુલ પદાર્થની જગ્યાએ તદ્દન જુદો જ પદાર્થ મૂક્યો, જેમાં મૂળ પદાર્થનાં પાયાનાં તત્ત્વો જ જળવાયાં હતાં. ત્યાર પછી એવા સરલીકૃત પદાર્થને માર્ક્સ પ્રયોગશાળામાં લઈ ગયો. એ પદાર્થમાંના અભ્યંતર તણાવોને પરિણામે, કાળક્રમે એ પદાર્થ કઈ રીતે પરિવર્તન પામે છે એ શોધવાનો પ્રયત્ન કર્યો.

કિન્તુ પોતે પસંદ કરેલા પદાર્થમાં થતાં પરિવર્તનોનો એણે માત્ર આંશિક અભ્યાસ કર્યો; જેમાં અભ્યંતર તણાવો (વર્ગવિગ્રહ) પદાર્થને ભાંગી નાખીને જ જંપે છે (બીજા શબ્દોમાં મૂડીવાદી સમાજનો વિધ્વંસ). હવે ઇતિહાસ તો એવું દર્શાવી આપે છે કે માર્ક્સે વીણીને પસંદ કર્યાં એ સિવાયનાં અન્ય પરિવર્તનો પામવાની ગ્રહણશીલતા પણ એ પદાર્થમાં હતી જ. તમે કદાચ એવું વિચારશો કે તો પછી માર્ક્સ ખોટો હોવો જોઈએ. અમુક અંશે એ હતો પણ ખરો. હવે એ તપાસાયેલો પદાર્થ એણે મૂકેલી ગણતરી પ્રમાણે પરિવર્તન પામ્યો નહિ, તો એનું કારણ એ કે માર્ક્સે પદાર્થ વિશે કરેલા વિશ્લેષણે પુરાણકથાનો ભાગ ભજવ્યો. એથી કામગારવર્ગ જગતમાંના પોતાના સ્થાન વિશે તીવ્રપણે સભાન બન્યો. પોતાની સ્થિતિ સુધારવા જે પીઠબળની એને જરૂર હતી એ સાંપડી રહેતાં સંઘર્ષોત્સુક બની ગયો. આ પરિણામ સામાજિક પરિબળોની ઊથલ-પાથલથી શક્ય હતું. એવા ઉકેલની રાહ ન જોતાં કામગારવર્ગે જાતે જ એ માર્ગ અપનાવી લીધો.

પ્ર. : હવે સમાપન. આપણા પોતાના સમાજની સુખાકારી માટે આદિમ સમાજના કયા આવશ્યક ગુણો આપણે અપનાવી શકીએ ?

ઉ. : પ્રથમ તો, કહેવાતી આદિમ પ્રજાઓનો અભ્યાસ એક વાત લક્ષ પર લાવે

છે કે સામાજિક જીવનની પ્રમાણભૂતતા અને અપ્રમાણભૂતતા વચ્ચેનો ભેદ પારખવાની વિવેકબુદ્ધિ આપણે કેળવી લેવી જોઈએ. પ્રમાણભૂત સ્વરૂપે, એટલે વ્યક્તિઓ વચ્ચેના સંબંધોનાં મૂર્તિમંત (કૉન્ક્રીટ) સ્વરૂપો. પ્રમાણભૂતતારહિત સંબંધ સ્વરૂપો એટલે લોકો વ્યક્તિગત ભૂમિકાએ એકબીજાના સંપર્ક વગરના હોય, માત્ર વહીવટીતંત્રની જાળથી અથવા તો રાજકીય પક્ષો મારફત એકબીજા સાથે અમૂર્ત (ઍબ્સટ્રેક્ટ) સંબંધે જોડાયેલા હોય. ખરું જોતાં સાંપ્રત સમાજમાં પ્રસંગોપાત જોવા મળતું સમૂહજીવન (જે બહુ જ જૂજ છે) એ જ સમાજજીવનનું કંઈક અંશે પ્રમાણભૂત એવું સ્વરૂપ છે.

આપણે નાનાં કદનાં આર્થિક, સામાજિક અને રાજકીય એકમોને વિરાટકાય એકમોના લાભાર્થે એમની તરફ આડેધડ વહેતા મૂકવાની ભયાનક ટેવનો શિકાર બની, દિશાહીન ભટક્યા કરવાને બદલે, એવી સંસ્થાઓ જીવતી કરવી જરૂરી છે, જે સમાજજીવનનાં સ્વરૂપોને ઉત્તેજન આપે. વિદ્યાપીઠોમાં કેન્દ્રીકરણ કરવાના અને દરેક વસ્તુને એક જ બીબામાં ઢાળવાના ઉધામા પડતા મૂકવા જોઈએ. (પ્રવર્તમાન પરિસ્થિતિને ઉકેલવાનો આ સાચો રસ્તો નથી એથી તો શિરાઓ જરઠ બનતી જાય.) એને સ્થાને સ્વાયત્તતાનો તકાદો જરૂરી છે. પ્રત્યેક યુનિવર્સિટીને આવકનાં આગવાં સાધનો હોવાં જોઈએ, સ્થાનિક પરંપરા અને જરૂરિયાતને લક્ષમાં લઈ એમાં જ નિપુણતા કેળવવી જોઈએ. માત્ર આથી જ એ પોતાની આગવી મુદ્રા ઉપસાવી શકશે. ઘણાં બધા વિષયોના અધૂરા જ્ઞાન કરતાં એકમાં જ ઊંડી ઊતરવું હિતાવહ છે.

વ્યાપક અર્થમાં કહું તો, વિનમ્રતાની પુનઃપ્રાપ્તિ જ માનવીને ઉગારી શકે. અત્યાર સુધી હસ્તી ધરાવતા જે સૌ નિરભિમાની માનવ-સમાજો છે, એમનો અભ્યાસ આપણને સમ્યક્ માર્ગે દોરવા મદદરૂપ થઈ શકે. માત્ર માનવી જ નહિ જીવન સમસ્ત એ જે કોઈ સ્વરૂપે ધબકતું હોય એ આદરપાત્ર છે. જીવનના ભોગે થયેલી કોઈ પણ પ્રાપ્તિ એને માટે ખતરારૂપ છે. એક વૃક્ષોનો વર્ગપ્રકાર જો નાશ પામવાનો ન હોય તો એક વૃક્ષને કાપવામાં કશું ખોટું છે એમ હું માનતો નથી. જ્યાં સુધી વહેલ માછલીનાં વંશનું નિકંદન ન નીકળતું હોય તો એના શિકાર સામે મને કોઈ ફરિયાદ નથી. બાકી વર્તમાન શિકાર પદ્ધતિ તો એનો નાશ કરીને જ જંપશે. હું આટલું ઉમેરીશ : માનવી આદરને પાત્ર છે એમ કહેવા પાછળનો આશય આજનો કે આવતીકાલનો માત્ર

સંસ્કૃત માણસ જ નથી પરંતુ સમગ્ર માનવજાત છે. પરિણામે આપણે જીવનના અન્ય પ્રકારોનો આપણી જેમ જ આદર કરવો રહ્યો. એ જ માનવીને માનવ થવા પ્રેરશે. પૂર્વની તેમજ પશ્ચિમની ફિલસૂફીની જે કંઈ મીમાંસા પદ્ધતિઓ છે એમાંથી માત્ર એક જ મીમાંસાએ જીવનની આવી નાની જરૂરિયાતને પિછાણી છે. માનવને એનું સ્થાન ફરી પ્રાપ્ત કરાવવું. આ મીમાંસા તે બૌદ્ધદર્શન. એને માટે મને પૂરેપૂરો આદર છે–મારા જેવો માણસ સંસ્થાકીય ધર્મો માટેના 'આદર'નો જો કશોક અર્થ કરી શકતો હોય તો પરંતુ જો બૌદ્ધ દર્શનની તર્કસારણીને એના અંતિમે લઈ જઈએ, તો એ પોતે જ પોતાને ધર્મ તરીકે ઓળખવાનું માંડી વાળે છે. એથી જ તો, મારે જો એવા કોઈ સમાજમાં રહેવાનું થાય, જેમાં ધાર્મિક પંથ સ્વીકારવો ફરજિયાત હોય, તો હું કદાચ બૌદ્ધ-ધર્મને પસંદ કરું.

[કળાવિષયક સામયિક 'Realite'ના ૧૯૬૪ના અંકમાં છપાયેલી આ મુલાકાત શ્રી વીરચંદ ધરમશીના સંગ્રહમાંથી સાભાર પ્રાપ્ત થઈ છે.]

૧૭–૮–૮૮

પ્રા. ડૉ. ઉપેન્દ્ર પંડયાનું સન્માન

ચારચાર દાયકા સુધી ગુજરાતી ભાષા–સાહિત્યના અધ્યાપક તરીકે અનેક વિદ્યાર્થીઓની વાત્સલ્યભરી માવજત કરનાર ડૉ. ઉપેન્દ્ર પંડયાનું એમના વિદ્યાર્થીઓ અને શુભેચ્છકો દ્વારા સન્માન કરવાનું વિચારાયું છે. પ્રાપ્ત નિધિનો ઉપયોગ ડૉ. પંડયાના શુભ નામ સાથે યુનિવર્સિટી–ચંદ્રકને સાંકળવો વગેરે પ્રકારની વિદ્યાકીય પ્રવૃત્તિમાં કરવામાં આવશે. ડૉ. પંડયાના ભૂતપૂર્વ વિદ્યાર્થીઓ અને શુભેચ્છકોને આગ્રહભરી વિનંતી છે કે આ વિશેની વિગતવાર માહિતી માટે નીચેના સરનામે સંપર્ક કરે અને ડૉ. પંડયા પ્રત્યેના સ્નેહાદરના પ્રતીક તરીકે રૂા. ૧૦૦/– કે યથાયોગ્ય રકમ "પ્રો. ડૉ. ઉપેન્દ્ર પંડયા સન્માન સમિતિ, રાજકોટ"ના નામથી મોકલી આપે. ડૉ. પંડયાનો વિદ્યાર્થીવર્ગ સર્વત્ર ફેલાયેલો હોઈને પોતાના પરિચયના ભૂતપૂર્વ વિદ્યાર્થીઓની યાદી આપી સમિતિને સૌ મદદરૂપ થાય એવી પણ અપેક્ષા છે.

(૧) પ્રા. નટુભાઈ રાજપરા,
"વંદે માતરમ્", ૨૦–એ,
સરસ્વતી સોસાયટી,
નિર્મલા કૉન્વેન્ટ રોડ, રાજકોટ
રાજકોટ–૩૬૦ ૦૦૧

(૨) પ્રા. ડૉ. રસિકભાઈ મહેતા,
રેક્ટરનો બંગલો,
ગુજરાત કૉલેજ,
એલીસબ્રીજ, અમદાવાદ
અમદાવાદ-૩૮૦ ૦૦૬

પત્રચર્ચા

એક

—'એતદ્' અંક ૨–૩ (એપ્રિલ-સપ્ટે.'૮૮)માં 'સિતાંશુ યશશ્ચંદ્રની સર્રિયલ સૃષ્ટિમાં ડોકિયું' શીર્ષકના શ્રી. રમેશ ઓઝાના લેખમાં, 'જટાયુ' વિશેના મારા લેખમાંથી જે અભિપ્રાયો/મંતવ્યો તારવ્યાં છે એ સંદર્ભે, આ ખુલાસો પ્રસિદ્ધ કરશો તો આપનો આભારી થઈશ.

ચર્ચાની સુકરતા માટે શ્રી. ઓઝાના ઉક્ત લેખમાંથી સંબદ્ધ અંશો ઉતારું છું : લાભશંકર પુરોહિતે એમાં મિથનું વિચલન જોયું છે, કોઈ મિથને વિશિષ્ટ કાવ્યહેતુથી પ્રયોજવામાં આવે ત્યારે એની બધી જ વીગતોનું અકબંધ રીતે પુનઃકથન કરવું જરૂરી ખરું ? એ પ્રશ્ન છે. એમ લાગે છે કે મૂળ મિથથી અહીં વિચલન deviation પણ ન જોઈ શકાય. પણ મિથના **બિનજરૂરી કથાઅંશોનું વિગલન કરીને** જટાયુ કથાને એક ફ્રેમ ઓફ રેફરન્સ તરીકે કવિએ પ્રયોજી છે અને એ દ્વારા પોતાને જે અર્થસંક્રમણ કરવું છે તેને એમણે પ્રાધાન્ય આપ્યું છે." (પૃ. ૧૦૨) (અહીં તથા આ પછીના તમામ સંદર્ભોમાં ઘાટા અક્ષરો આ લખનારે કર્યા છે. ખંડકમાંના વ્યાકરણ દોષો **અકબંધ રીતે** જાળવી રાખ્યા છે, એ કહેવું જરૂરી ખરું કે કેમ, એ પ્રશ્ન છે.)

(૧) મૂળ પુરાકથાનું અકબંધ પુનઃકથન કરવાનું કામ **પુરાણીઓનું'/કથાઓનું'** છે, રસસર્જક કલાકારોનું નહિ; વળી વિશિષ્ટ કાવ્યહેતુથી જ નહિ, સામાન્ય કાવ્યહેતુથી પણ પ્રેરાઈને થતી કાવ્યરચના ઇતિવૃત્તનાં મૂળ કથાબિંબોને નોખી અર્થદ્યુતિ ન આપે તો કળાસિદ્ધિમાં એ ઊણી ઊતરે છે. આ સમજણ તો કાવ્યચર્ચા સંદર્ભે એટલી બધી પ્રાથમિક કક્ષાની છે કે એ બાબતમાં આ લખનારને કશી યે સંદેહ–પૃચ્છાની જરૂર નથી લાગતી. હકીકતે તો, પુનઃકથન નહિ, અ-પૂર્વકથનના અનુષંગે જ, 'જટાયુ'માંના વૃત્તપરિવર્તની તપાસ લેખસ્થળે ઉદ્દિષ્ટ ગણી છે.

(૨) શ્રી. ઓઝાના લખાણનો મથિતાર્થ એવો છે કે 'જટાયુ'માં વિચલન નહિ, પણ વિગલન છે. એમના કહેવા મુજબ **'મિથના બિનજરૂરી કથા-અંશોનું વિગલન'** એમાં સધાયું છે. (એ જ લેખમાં અન્યત્ર પણ 'મિથ પ્રયોજવા છતાં તેનું વિગલન સિદ્ધ કરવાનો સિતાંશુનો પ્રયોગ નિરાળો છે–'

એવો નિર્દેશ કર્યો છે. પૃ. ૧૦૦) સાથોસાથ, **'એમ લાગે છે'** અને **'પણ, ન જોઈ શકાય.'** જેવાં દુગ્ધ-દધિ ઉભય સ્પૃષ્ટ પદાન્વિત વિવેચન સંપ્રદાયનાં, ગમે તે દિશામાં ઢળી શકે તેવી પ્રકૃતિનાં કંદુકાકાર વિધાનોની ઓથ તળે શંકાલાભની બારી પણ ખુલ્લી રાખી છે.

કાવ્યશાસ્ત્રીય વિભાવ (concept) તરીકે **'વિગલન'ની** ઘટનામાં તો કૃતિમાં **તમામ** અંગભૂત દ્રવ્યો/અંશોનો **સમાહાર** અપેક્ષિત છે, કશાનો યે **પરિહાર** ઇષ્ટ નથી. કેમકે વિગલનની પ્રક્રિયામાં પ્રધાન દ્રાવકના સંયોગે અંતર્ગત સકલ દ્રવ્યોના રાસાયણિક રૂપાંતરણનો વ્યાપાર સંનિહિત છે, પાનકરસ ન્યાયેન. કશાનું યે બાષ્પીભવન વા નિષ્કાસન નહિ. એ જ રીતે કાવ્યગત વિગલન ઘટનામાં પણ અંગભૂત તમામ વૃત્તસંદર્ભોનું પૂર્ણતઃ રૂપાંતરણ આવશ્યક રહે; વૃત્ત-અંશનું યે નિષ્કાસન એમાં નથી હોતું. વળી ઉત્પાદ્ય કથાનકને બદલે ખ્યાત કે પુરાકથામૂલક વૃત્તાંતને વિષયભાવે ઉપલક્ષતી કૃતિમાં, મૂળના સમગ્ર કથાતંતુઓના સાદ્યંતલક્ષી વિગલનનો પ્રશ્ન જ પેચીદો બની રહે.' 'જટાયુ'માં પુરાકથામૂલક ખ્યાત વૃત્તસંદર્ભોના વિગલનનો પ્રશ્ન કેવી રીતે ઉપસ્થિત થાય? અભીષ્ટ અર્થસંકેતની વ્યંજનાને જ ઉપકારક નીવડે તે પ્રકારે કવિએ અહીં પુરાકથાનાં કાચાં કાવ્યને વાપર્યું છે; અને એ સ્થિતિમાં મૂળ વૃત્તસંકેતોના હાનોપાદાનનો સર્ગવ્યાપાર જે પ્રકારે કાવ્યરત બને છે એમાં જ, શ્રી. ઓઝા જેને 'મિથના બિનજરૂરી અંશો' ગણે છે તેનો **પરિહાર** થાય છે. તો બીજી બાજુથી કાવ્યગત ધ્વનિને ઉપકારક નવા વૃત્તસંદર્ભો એમાં આમેજ થાય છે. વાલ્મીકિય 'રામાયણ' અને 'રામચરિતમાનસ'માંના જટાયુવૃત્તાંતથી, 'જટાયુ' કાવ્યનું કથાવૃત્ત-ને નાયકનું ચરિત્રવૃત્ત પણ-ક્યાં જુદું પડે છે અને 'જોના૦ સીગલ' સાથે એને ક્યાં, કેવું ને કેટલું સગપણ છે એ બધી બાબતો લેખમાં વિગતવાર ને સાધાર ટાંકી છે. જોઈ શકાશે કે સકલનો સંયોજનલક્ષી સમાહાર, કશાનો યે પરિહાર નહીં-એવી વિગલન વ્યાપારની અનિવાર્ય શરત 'જટાયુ'માં કથાસંદર્ભે તો સચવાતી નથી. આ સ્થિતિમાં, વિગલનના કાવ્યશાસ્ત્રીય વિભાવને ગમે તેટલો વિસ્તારીએ તો પણ, મૂળ કથાતંતુઓના પરિહાર અને રસપોષક નૂતન વૃત્તાંશોના પરિષ્કારની આખી યે ઘટનાની 'વિગલન' તરીકેની ઓળખ શાસ્ત્રસંગત નથી ઠરતી. કેમકે અહીં સવાલ **વિગલન** કે **વિચલન** એવા શબ્દપ્રયોગ પૂરતો જ સીમિત નથી; સંજ્ઞા તળે ઉપસતી વિભાવના અને તેની સમજણનો પણ છે. (અહીં એ વાત સ્પષ્ટ કરવી રહે કે શ્રી ઓઝાએ, 'જટાયુ'માં વિચલનને મુકાબલે વિગલન ઇષ્ટ છે એવો મુદ્દો કૃતિની સમગ્ર રસસાધક કાવ્યસામગ્રીના સંદર્ભે નહિ, **પણ કથાખ્યંશોની બાબત**

પૂરતો જ ઊભો કર્યો છે. પુરાકથાના વૃત્તતંતુઓનું ઇતર કાવ્યસાધક સામગ્રી સાથેનું રસલક્ષી સંયોજન વિગલન વ્યાપારને ઉપલક્ષે છે કે કેમ, એ તપાસ એમના લખાણમાં ઉદ્દિષ્ટ નથી.)

(૩) કૃતિના કલાનિબંધનમા રસકીય પ્રયુક્તિ તરીકે કવિ દ્વારા વિચલનનો થતો સમાદર કે વિનિયોગ, એ કાંઈ કળાવિરોધી વા અપકર્ષક વ્યાપાર નથી જ નથી; તેમ વળી વિગલન કરતાં એ ઊતરતી કોટિનો પણ નથી. ઇષ્ટ–અર્થની કલાત્મક સ્થાપનાના આશયથી કવિએ અહીં મૂળકથાના તંતુઓને જે પ્રકારે વાળ્યા અને ઇતર કથાતંતુઓ સાથે એની રસસંસૃષ્ટિ સાધી આપી એમા વિચલન વા વિગલન કઈ રીતે કલાસાધક નીવડે છે એ તરફ ધ્યાન દેવું ઘટે.

(૪) " 'જટાયુ' કાવ્યના અંતિમ ખંડકમાં **કેવળ અશ્રદ્ધા નથી,** ઉત્તરવાળાને **આવવાની વિનંતી** છે. તેમજ એના આવવાની આશા પણ છે." (પૃ. ૧૦૨)

–શ્રી. ઓઝાનું આ વિધાન 'વિનંતી' અને 'આશા' જેવા એકાત્મ ને ચલિત ચિદ્-વ્યાપારોને 'શ્રદ્ધા'ની સંકુલ અને પ્રમાણમાં સ્થાયી ગણી શકાય એવી **ચિદ્દવસ્થા** સાથે સમાનાધિકરણમાં મૂકીને વિનંતી+આશા=શ્રદ્ધા, એવું સીધું સમીકરણ, જાણે કે, માંધી આપે છે. તત્ત્વતઃ, અંતિમ ખંડકમાંના આશ્વાસક પ્રકીર્ણ ઉદ્ગારો, નાયકની અનસ્થામૂલક ચિદ્દવસ્થાની સપાટી પર ઊઠતું કેવળ તરંગ-સ્ફુરણ છે. અંતિમ ખંડોની ઉક્તિઓને છૂટી છૂટી નહિ, પણ તમામ ઉક્તિઓ/ઉદ્ગારોને સમગ્રભાવે લેતાં, એમાંથી પ્રાપ્ત જીવનવ્યવસ્થા પ્રત્યેની અનાસ્થા–અશ્રદ્ધા–વ્યંજિત નથી થતી ! 'આ કેડા વિનાના વનથી કેટલું છેટું હશે અયોધ્યા ! / આ અણસમજુ વન વચ્ચે મારે શું મરવાનું છે આમ ?' – આ વેદનાકુલ આત્મપૃચ્છા કાંઈ આશાપૂત તત્ત્વજિજ્ઞાસા કે ઉપલબ્ધિના આહ્લાદક વિસ્મયનું પ્રશ્નોપનિષદ નથી જ, વળી અબોધ માટે સર્વથા અક્ષય એવા સાથીઓની વચ્ચે એમનું બોલવું તે પણ કેવળ અનુત્તરિત અભિવ્યક્તિ માત્ર છે, પ્રતિભાવ પ્રેરે એવું પ્રત્યાયન નથી. સપ્રાણ સંવેદનાના અનુબંધથી વ્યતિરિક્ત નિઃસંગ એકલતા, શૂન્યતા ને અભિશપ્ત જીવનની આવી નિયતિનો જાગતો બોધ એ, કવિતાના નિબંધનમાંથી પુરાકથા નિમિત્તે અશ્રદ્ધા–અનાસ્થાને ધ્વનિત કરે છે એમ માનવું સયુક્તિક લાગે છે. શ્રી ઓઝા પોતે પણ એટલું સ્વીકારે છે કે, 'એને (જટાયુને) મૃત્યુની બીક નથી, એ તો એનું એક માત્ર સાર્થક જીવનકૃત્ય છે. (પૃ. ૧૦૨) મૃત્યુને 'સાર્થક જીવનકૃત્ય' (!) લેખવાની પ્રાપ્ત જીવનવ્યવસ્થા પ્રત્યેની અનાસ્થાને સંકેતિત કરતી ન ગણાય ?

જામનગર —લાભશંકર પુરોહિત

૨૯મી જાનેવારી ૧૯૮૯

રહો તો કવિ! તમારી કવિતાને બોલવા દો.
હેતું તમારું ના તમે જાણો, કવિતા એ જાણે,
એને જ એ બોલવા દો.

—ઉમાશંકર જોશી

એક શુભેચ્છકના સૌજન્યથી

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્રનાં બે મૂલ્યવાન પ્રકાશનો

કાવ્યવિવેચનની સમસ્યાઓ : શિરીષ પંચાલ

મૂલ્ય : ૪૫ રૂપિયા

પંડિતયુગનું પુનર્મૂલ્યાંકન : સં. નીતિન મહેતા

મૂલ્ય : ૨૦ રૂપિયા

ક્ષિતિજ ટ્રસ્ટના સભ્યોને તથા એતદ્ પરિવારના સભ્યોને ખાસ વળતર

સંપર્ક : ચંદ્રિકા પંચાલ
એચ/૧, અધ્યાપક કુટિર, પ્રતાપગંજ,
વડોદરા-૩૯૦૦૦૨

ક્ષમાયાચના

છેલ્લા ઘણા સમયથી એતદ્‌નાં પ્રકાશનમાં અસાધારણ વિલંબ થઈ રહ્યો છે. સામયિકનું પ્રકાશન અનેક રીતે કપરું બન્યું છે એવા સંજોગોમાં એતદ્‌ને ટકાવી રાખવાનો, સરખી રીતે ટકાવી રાખવાનો અમારો પ્રયત્ન છે જ.

પુસ્તકોના પ્રકાશનની મુશ્કેલીઓ કાગળના ભાવે પણ અનેકગણી વધારી મૂકી છે. એ છતાં એતદ્‌ને સામે વહેણે તરતું રાખ્યું છે. શુભેચ્છકોને વિનંતી કે પાછલું લવાજમ મોકલી આપવું, શક્ય હોય તો એતદ્‌ના આજીવન ગ્રાહક બનવું (રૂા.-૨૫૦) અને પરિચિતોને ગ્રાહક બનાવવા.

એતદ્‌નો જાન્યુ-માર્ચ, ૧૯૮૯નો અંક મે મહિનાની અધવચ્ચે પ્રગટ થશે, સહકાર આપવા વિનંતી.

'એતદ્'–જુલાઈ સપ્ટેમ્બર ૧૯૮૮ના તા. ૨૯–૬–૮૮ના શ્રી નરોત્તમભાઈ પલાણના પત્રના અનુસંધાને.

મધ્યકાલીન સાહિત્ય : ક્યાં છે પુરાવા ? છતાં મધ્યકાલીન સાહિત્ય છે જ તે પ્રમાણે સૌરાષ્ટ્રના હરિજન ભક્તકવિતાઓનું સાહિત્ય પ્રથમ વખત જ ગ્રંથસ્થ થાય છે ત્યારે તેના વિશે શંકાઓ અને પ્રશ્નો જાગે એ સહજ છે ને તેની સાથે ચર્ચા થાય એ પણ આવકાર્ય છે.

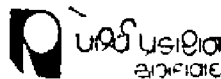
નરોત્તમભાઈનો પ્રથમ પત્ર 'સૌરાષ્ટ્રના હરિજન ભક્ત કવિઓ'ના એક કાંઠે રહી લખાયો જેનો વિગતે જવાબ 'એતદ્'માં છપાયો છે જેનાથી વાચકોને સંતોષ થયો હશે તેમ માનું છું. આ બીજો પત્ર બીજા કાંઠેથી (પુસ્તકના અંતિમ પૃષ્ઠના ડૉ. રમેશ શુકલના લખાણ પરથી) લખાયો છે. તેમાં જણાવ્યું છે કે–**હરિજન ભક્તકવિઓ રવિભાણ સંપ્રદાયના નથી પણ વાડીના સાધુએ પેટા શાખાના અને શુદ્ધ રામદેવપીર પરંપરાના છે.** આ અંગે બહુ સ્પષ્ટ રીતે મારા સંશોધન ગ્રંથમાં જણાવેલ છે. છતાં સ્પષ્ટતા રૂપે જણાવું તો–

સૌરાષ્ટ્રના હરિજન ભક્ત કવિઓમાંથી મોટા ભાગના સંતો રવિભાણ સંપ્રદાય સાથે સંકળાયેલા છે. આપેલ એકવીસ સંતોમાંથી રોહીદાસ, રત્નીબાઈ, ખીમડિયો કોટવાળને રવિભાણ સંપ્રદાયના નથી એટલે ગણાવેલ પણ નથી. આ ઉપરાંત મેઘજીવો પણ અલગ પડે છે અને છેલ્લા ઉગારામે તો નિરાંત સંપ્રદાય અને છ નામની ભક્તિ આપેલ છે તેમ સ્પષ્ટ જણાવેલ છે. બાકીના મોટા ગજાના સંતો રવિ-ભાણ સંપ્રદાય સાથે સંકળાયેલા હોઈ ડૉ. રમેશ શુકલના વિધાનને આટલી સહેલાઈથી ઉડાવી શકાય નહીં.

"સૌરાષ્ટ્રના હરિજન ભક્તકવિઓમાં ત્રિકમસાહેબ માળાના મેરૂ તરીકે બિરાજે છે. આ સંત પરંપરાનું મૂળ કબીરસાહેબ સુધી પહોંચે છે. કબીર સાહેબે જે ધાર્મિક ફિલસૂફી અને સિદ્ધાંતો સમજાવ્યા છે તે માર્ગે આ સંતો ચાલ્યા છે. કબીરપંથની પરંપરા સૌરાષ્ટ્રમાં ભાણ સંપ્રદાયમાં જોવા મળે છે. ભાણસંપ્રદાયના સ્થાપક ભાણસાહેબને કબીરના અવતાર તરીકે આ સંતસમાજ પૂજે છે. આ ભાણસાહેબના પુત્ર અને બુંદ શિષ્ય શિષ્ય ખીમસાહેબ રાપર (કચ્છ)માં ગાદીપતિ હતા. આ ખીમસાહેબના શિષ્ય ત્રિકમસાહેબ છે. ત્રિકમસાહેબે કબીર-પંથને અને ભાણસંપ્રદાયની પરંપરાનુસાર પોતાનો ભક્તિમાર્ગ સૌરાષ્ટ્રના

૧૯૮૯નાં પાર્શ્વનાં નવાં પ્રકાશનો

૧. સન્ધાન ૩-૪ સાથે	સં. સુમન શાહ	૧૩૦-૦૦
૨. ઈશાસ્વાય ઉપનિષદ	ઉમાશંકર જોશી	૧૨-૫૦
૩. ધ્વનિ/કાવ્યવિવેચન	રમેશ શુક્લ	૧૦-૦૦
૪. પ્લેટો અને ઍરિસ્ટોટલ/કાવ્યવિવેચન	મધુસૂદન પારેખ	૧૦-૦૦
૫. સંસ્કૃત સાહિત્યની નાટચકથાઓ	મધુસૂદન પારેખ	૨૫-૦૦
૬. ભીનીમાટીની મહેક/ નિબંધ	કિશોરસિંહ સોલંકી	૨૮-૦૦
૭. પાદરમાં ઊગતાં પગલાં/નવલકથા	કિશોરસિંહ સોલંકી	૩૦-૦૦
૮. સહપ્રવાસી/વાર્તાસંગ્રહ	કિશોરસિંહ સોલંકી	૧૫-૦૦
૯. કારણ/કાવ્ય	કિશોરસિંહ સોલંકી	૧૦-૦૦
૧૦. ટિલ્લી (સળંગ કિશોર કથા)	મનોહર ત્રિવેદી	૨૮-૦૦
૧૧. મુખોમુખ/નિબંધ	મણિલાલ હ. પટેલ	૨૫-૦૦
૧૨. નિબંધકાર સુરેશ જોષી/વિવેચન	મણિલાલ હ. પટેલ	૩૦-૦૦
૧૩. વિમર્શવિનોદ/વ્યંગ્ય નિબંધ	નવનિધ શુક્લ	૩૫-૦૦
૧૪. ત્રણ પગલાં પાતાળમાં/નવલકથા	નવનિધ શુક્લ	૩૫-૦૦
૧૫. તસ્વીરે ગુજરાત	વિષ્ણુ પંડયા	૩૫-૦૦
૧૬. વિપ્લવમાં ગુજરાત	વિષ્ણુ પંડયા	૪૫-૦૦
૧૭. કાવ્યનિર્ઝર/વિવેચન	પ્રસાદ બ્રહ્મભટ્ટ	૪૦-૦૦
૧૮. સમકાલીન કથાસાહિત્ય વિવેચન	પ્રસાદ બ્રહ્મભટ્ટ	૩૦-૦૦
૧૯. બે ઉપનિષદો/કાવ્ય	ઇન્દુ પુવાર'	૧૦-૦૦
૨૦. વેદ-પુરાણ પારિજાત	ડૉ. દશરથ વેદિયા	૨૫-૦૦
૨૧. મત્સ્યપુરાણ : અધ્યયન	ડૉ. સુરેશભાઈ દવે	૩૦-૦૦
૨૨. ઋગ્વેદ સંહિતા મંડલ-૭	ડૉ. ડી. વી. શાસ્ત્રી	૬૫-૦૦
૨૩. ઉત્તરરામચરિત	ડૉ. ગૌતમ પટેલ	૫૦-૦૦
	ડૉ. શાન્તિકુમાર પંડયા	
	ડૉ. રશ્મિકાન્ત પી. મહેતા	



નિશાપોળ નાકા, ઝવેરીવાડ, રિલીફ રોડ, અમદાવાદ-૩૮૦ ૦૦૧

In this world
Take always the position of the giver.
Give love,
Give help,
Give service,
Give any little thing you can,
But keep out a barter,
Make no conditions,
And none will be imposed
Let us give out of our bounty,
Just as God gives to us.

—Swami Vivekanand

૧૯૮૯નાં પાર્શ્વનાં નવાં પ્રકાશનો

In this world
Take always the position of the giver.
Give love,
Give help,
Give service,
Give any little thing you can,
But keep out a barter,
Make no conditions,
And none will be imposed
Let us give out of our bounty,
Just as God gives to us.

—Swami Vivekanand